

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año III. Núm. 6
2º Semestre 1997

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD DE CÁDIZ



EUGENIO COBO

EL TEATRO FLAMENCO DE LA RESTAURACION

MARIA DEL PILAR GALLEGO CUADRADO

LOS FONDOS SOBRE FLAMENCO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

MANUEL RIOS RUIZ

EN TORNO A LAS ULTIMAS TENDENCIAS DEL BAILE FLAMENCO

ALFREDO ARREBOLA

POESIA Y CANTE EN "CUIDEMOS ESTE SON" DE JOSE LUIS TEJADA

JOSE LUIS TEJADA

LA INFLUENCIA DEL FLAMENCO EN MI PROPIA POESIA

JUAN DE LA PLATA

TRADICION Y FORMAS NUEVAS DEL CANTE

LUIS CABALLERO POLO

ESCRIBIR DE FLAMENCO

RICARDO RODRIGUEZ COSANO

LA SAETA DE CADIZ

CESAR GONZALEZ RUANO

LA VOZ DEL CANTE. SONETO INEDITO

HISTORIA DE LOS PREMIOS DE LA CATEDRA DE FLAMENCOLOGIA

PAGINAS DE INFORMACIÓN



IMPRIME: S.A.L. AL-ANDALUS

Calle Jardinillo, 3

Jerez de la Frontera

MAQUETA y FOTOCOMPOSICION:

Jota y Jota

DEPOSITO LEGAL: CA - 565 / 95



REVISTA DE FLAMENCOLOGIA
Año III. Núm. 6 - 2º. Semestre 1997

SUMARIO

EL TEATRO FLAMENCO DE LA RESTAURACION	
Eugenio Cobo	3
LOS FONDOS SOBRE FLAMENCO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL	
María del Pilar Gallego Cuadrado	19
EN TORNO A LAS ULTIMAS TENDENCIAS DEL BAILE FLAMENCO	
Manuel Ríos Ruiz	25
POESIA Y CANTE EN "CUIDEMOS ESTE SON" DE JOSE LUIS TEJADA	
Alfredo Arrebola	38
LA INFLUENCIA DEL FLAMENCO EN MI PROPIA POESIA	
José Luis Tejada	46
TRADICION Y FORMAS NUEVAS DEL CANTE	
Juan de la Plata	49
ESCRIBIR DE FLAMENCO	
Luis Caballero Polo	57
LA SAETA DE CADIZ	
Ricardo Rodríguez Cosano	60
LA VOZ DEL CANTE, SONETO INEDITO	
César González Ruano	63
HISTORIA DE LOS PREMIOS DE LA CATEDRA DE FLAMENCOLOGIA	65
PAGINAS DE INFORMACIÓN	108

PORTADA: "CARAS FLAMENCAS". J. García y Ramos (Sobre finales s. XIX) .



Edita: CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA de la Universidad de Cádiz.

Director: JUAN DE LA PLATA

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Manuel Pérez Celdrán

Esteban Pino Romero

José Marín Carmona

Manuel Naranjo Loreto

REDACCIÓN Y ADMÓN.: Pl. San Juan, 1 (Palacio Pemartín)

JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz) - España.

CORRESPONDENCIA: Apartado de Correos, 246 - D.P. 11480

Esta revista se publica, gracias a la colaboración del

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE JEREZ,

CAJA SAN FERNANDO DE SEVILLA Y JEREZ y

CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO.

La "R. de F." no asume necesariamente las opiniones científicas
contenidas en los textos de sus colaboradores.

*Prohibida la reproducción de cualquier trabajo, publicado en esta revista, sin permiso
expreso de su autor y de la Dirección de la misma.*



EL TEATRO FLAMENCO DE LA RESTAURACIÓN.

EUGENIO COBO. INVESTIGADOR.

El teatro en los años setenta y ochenta del siglo XIX es más popular que en ninguna otra época de la historia de España. Y el mayor éxito se lo llevó el género chico (sainetes, juguetes cómicos, pasillos, parodias...), nacido al final de los años cincuenta. Tanta importancia y aceptación tiene el género chico que, en Madrid, se abren teatros especialmente dedicados a él: Apolo, Martín, Eslava, Comedia, etc. La zarzuela y el género chico superaron de largo en popularidad a la dramaturgia de José Echegaray, Leopoldo Cano y Eugenio Sellés.

Varias son las causas del éxito del género chico: la música, inspirada generalmente en aires populares; el texto, muchas veces verdadero despropósito, se basa en el humor, la ironía, la alegría, y hasta asuntos en sí mismos tristes (la pobreza, el hambre, la cesantía, la corrupción política...) están bañados en una sonrisa, y además el asunto es menos importante que el movimiento de la vida: reflejan la vida diaria; la baratura de los precios, pues era un teatro por horas, lo que le hacía asequible a todas (a casi todas) las clases sociales.

Poco después de los estrenos, las músicas de Bretón, Chapí, Chueca, Valverde, Fernández Caballero, Vives, eran cantadas en toda España, en los salones, en las cocinas, en las calles. Y lo que es más importante en la relación teatro-sociedad: las costumbres influían en el teatro, y el teatro influía en las costumbres. A fin de cuentas, el teatro saineteril refleja como vive y cómo piensa la gente, la mayor parte de la gente.

Con estas bases, es natural que el flamenco esté presente en el género chico, no así en el drama ni en la alta comedia. Algunos sainetes hablan de flamenco como tipo humano; en otros se canta y se baila; en otros sale tangencialmente un café cantante y otro tipo de alusiones. La mayoría de los autores que usan referencias flamencas son andaluces. El conjunto de estas piezas es interesante para conocer el ambiente flamenco de la época y para valorar su incidencia en la sociedad de la Restauración.

PEDRO GÓRRIZ

Nuestro primer autor, Pedro Górriz, no es andaluz sino de Pamplona. Gozó de gran éxito en los años ochenta merced a lo gracioso y divertido de sus piezas. El 19 de abril estrena en el Salón Eslava, de Madrid, *¡Cante hondo!*, juguete lírico con música del maestro Taboada.



Mister Jakson (sic), inglés, contrata a un cantaor flamenco para que actúe en su casa y distraiga a su esposa. Su sirviente Justo es el encargado de buscar al artista. Le comenta a Cayetana, también sirvienta, el resultado de sus gestiones:

Justo.- Er cantaó vendrá de hoy a mañana. Cariyo le sale, pero como dijo el amo que no arrepere en presio.

Cayetana.- Por supuesto que será...

Justo.- Un *mostro*, chiquiya, too un *filomeno*. Mucho vale por arto, pero sobre too pa er cante jondo no hay quien le eche la pata. Luquiyas er gitano, y no te digo más.

Górriz ridiculiza lo más posible al inglés, sobre todo su manera de hablar español. Contrapone la gracia en el decir de un andaluz con la confusión y algarabía de los dichos de Jakson. La permanente manía del teatro casticista: para valorar lo propio ridiculiza lo ajeno.

El inglés es celoso y cree que su esposa le engaña con un amante; amenaza con matar a cualquier hombre que se encuentre en su finca.

Equivocadamente entra allí Lucas, un científico naturalista. Cuando los sirvientes lo ven, deciden hacerlo pasar por el cantaor para evitar la iras del amo. Le cambian de traje, vistiéndole de macareno,

Y Justo lo presenta a Jakson:

Justo.- Zeñó, aquí tiene su mercé ar cantaor flamenco más barbián de to er barrio der Perchê, que ha tresladao a Madrí su dacademia, y que ha venío pa su distraisión y regalo.

Justo le dice a Lucas que hable en flamenco, esto es, que chamuye caló. Lucas se pone a hablar de los flamencos, de las aves. Un poquito tópico el juego de conceptos que utiliza Górriz. Jakson se huele el engaño.

Inexorablemente llega la hora de cantar, que para eso le han "contratado". Lucas alega ronquera y trata de escabullirse.

Jakson.- Usté haber venido a cantar, y usté cantar, o yo pegarle un tiro. ¡De mí no burlarse nadie!.

Justo, que también hace de guitarrista, preludia una malagueña.

Lucas, naturalmente, canta mal, muy mal.

Jakson.- ¡Cómo! ¿usté cantar o ladrar, señor don guitano?

Lucas.- Ya... he dicho que la voz...

Justo.- Zeñorito... es que... el hombre pasó la noche de juerga, y como la bebía toma la vos, y las malagueñas piden er gasnate claro...

Jakson.- Por eso, yo mi quiero malaguenias; mi gustar mocho las malaguenias.

Cayetana.- (El todo por el todo) Pues si el señorito lo desea, no quede por eso. Yo se las cantaré.

Rosa.- ¡Cómo! Tú sabes...

Cayetana.- Aunque soy de Madrid, sé un poco, y creo que podré...

Justo.- ¡Ole! ¡Venga de ahí!

Lucas.- Eso, eso, venga... venga... (lo que viniere, como yo me escurra).

Justo.- ¡Vamos a ver, chiquiya, lárgala ya!.

Cayetana.- Andando. (Todos, menos Cayetana se sientan).



Quién va de Málaga al cielo
echa de menos en él
el vino, los boquerones,
y las hembras del Perchel.

Por si acaso con el tiempo
se volvía dulce el mar,
Dios puso en las malagueñas
sus almacenes de sal.

Tiene mucho éxito Cayetana, pero el inglés quiere que cante Lucas. Canta otra cosa, y como Jakson no entiende, le dice que es flamenco. Termina explicándose todo, como es natural.

MARIANO PINA DOMÍGUEZ.

El prolífico autor granadino Mariano Pina Domínguez es hijo del también comediógrafo Mariano Pina Bohigas. Domina la técnica teatral y tiene cierto ingenio y gracia. En enero de 1880 estrena en el Eslava la revista *¡Eh!, ¡a la plaza!*, con música de Ángel Rubio.

El cuadro primero de la revista se titula "Los artistas de moda". Un matrimonio de la gran sociedad invita para que canten en su casa a los artistas de moda. Ante tal acontecimiento, los amigos del matrimonio acuden a su salón para no perderse la fiesta. Los artistas de moda no son Gayarre, Tamberlick, no, son... flamencos. El cantaor Juan Manzana, que parece el portavoz del grupo, dice en uno de los cantables:

En Madrid los cantaores,
son los que ahora han puesto el mingo,
y en diciendo una guitarra
boca abajo too lo fino.
Por eso nos llaman
las gentes de tono,
y estamos en boga
y damos el opio.
Por eso un flamenco
no tiene rival,
ni fuera ni dentro de la capital.

A continuación, en parte ya hablada, sigue diciendo:

"Este año no hay función en que no nos encontremos. Ende el treato de Novedades hasta la Zarzuela inclusive, nosotros semos los niños mimas del público y sus arrabales. Por toas partes cantaores y cantaoras... No hay cartel donde no asome una guitarra, ni tretulia en donde no se cante el trólogo y las playeras tenías... En diciendo de aquí (hace palmas) boca abajo la música clásica y tós los injundios cursis der diapasón normal. Por supuesto, que donde se presenta un mozo como el presente y unas barbianas de



semejante trapío, no hay alto ni bajo que no grite... ¡ole!... ¡viva tu mare!, ni suciedad que no aplauda hasta con los pieses".

Parlamento bien significativo de cómo estaba el flamenco integrado en la sociedad de la época.

En los cuadros tercero y sexto de *¡Eh!, ¡a la plaza!* también existen referencias al flamenco.

En colaboración con Miguel Ramos Carrión escribe la zarzuela *Los madriles*, que se estrena en el Príncipe Alfonso el 22 de junio de 1877. Ramos Carrión es uno de los autores más insignes de zarzuelas: *Agua, azucarillo y aguardiente*, con música de Chueca; *Los sobrinos del capitán Grant*, con música de Fernández Caballero; *El rey que rabió*, en colaboración con Vital Aza, con música de Chapí, etcétera.

El noveno cuadro de *Los madriles* se titula "Jerez y Manzanilla", y en él hablan y cantan los vinos. La manzanilla canta la "petenera" habitual:

Señor alcalde mayor
no prenda usted a los lairones,
porque tiene usted una hija,
niña de mi corazón,
que roba los corazones.

En la Habana hice una muerte,
Veracruz me sentenció.
La Habana dice que muera,
Veracruz dice que no.

MANUEL CUARTERO

Escaso interés tiene el sainete lírico de Manuel Cuartero *Cátedra de flamenco*, con música de Ramón Estellé, que se estrena en los Jardines del Buen Retiro el 1 de julio de 1880.

En su anterior empleo Cornelio saca poco provecho y va a Madrid a probar fortuna. Al estudiar las posibilidades que hay en la capital, decide que lo mejor es abrir una cátedra de flamenco, visto el auge que tiene. La manera de explicarlo es casi lo único reseñable del sainete:

Vine a la villa del oso
decidido a buscar gangas.
Estudí asuntos diversos
con que empezar mi campaña,
y noté que aquí en la corte
gran afición imperaba
hacia todo lo flamenco,
y que era moda en España
el cantar en los salones
javeras a la guitarra.



¿Es moda el flamenco? Sí.
Pues siendo la moda, basta:
ya he descubierto -me dije-
la mina que yo buscaba.
(...)
Y aunque yo no soy flamenco,
porque me crié en La Mancha,
y no entiendo del caló
siquiera media palabra,
como tampoco lo entienden
los que vienen a mi casa,
y está en moda el ser flamenco
y ven mi letrado: "Cátedra..."
yo les saco los parneses
y es la moda quien me salva.

En la obra, naturalmente, hay algún cante, y peripecias y broncas que no merecen comentarse.

También hay cante en otro sainete de Cuartero, *Las toreras*, con música de Tomás Reig, estrenado en el Maravillas el 24 de agosto de 1888. En esta pieza se hace total identificación de lo torero con lo flamenco y lo gitano. Por lo que valga para el conocimiento de la época, dejo reseñado lo que un personaje, el tío Zaratán, dice de la jerga flamenca: "¿Usted no sabe flamenco? (...) Pues estudiélo, que es la lengua universal del universo y hasta los extranjeros de estrangis se pirran por aprenderla".

JUAN M. DE EGUÍLAZ.

De Puerto Real es Juan Antonio Martínez de Guzmán, que usa el nombre literario de Juan M. Eguílaz. Hace un teatro sin argumento; en sus cuadros no pasa nada ni hay emoción alguna. Comedias propiamente flamencas no tiene, aunque sí haya referencias flamencas. Consigno dos cuadros cómico-líricos estrenados ambos en 1881. ¡*Viva El Puerto!* con música de Isidoro Hernández, el 19 de agosto, y ¡*Ole, viva la fiesta!*, con música de Mangué, el 12 de diciembre.

La escena de ¡*Viva El Puerto!* transcurre en el paseo de la Victoria, de El Puerto de Santa María, un día de feria. Hay algún cante y baile, como la seguriya que hace el gitano Tío Carpanta, pero lo que tiene algún interés es esta tirada de versos que dice don José al comprobar que el Tío Carpanta le ha engañado en la venta de un caballo:

¡Maldita sea la hora!
¡Sabe Dios donde estará!
Cualquiera encuentra la huella
de un gitano en este caso.
(Pausa. Oyese tocar una guitarra)



y palmas en el colmado).
En esa taberna acaso...
Pero ¿quien se mete en ella?
Ahí hay chulos y rateros,
y pudiera ser muy bien
que me arrimaran un belén
por cogerme los dineros.
No, no, más vale no entrar.

De *¡Ole, viva la fiesta!* hay varias versiones diferentes. Después de la que se estrenó en 1881, se rehizo en *Una noche de San Juan* y *En las Ventas*, ambas con música de Tomás Gómez. Además, en la Biblioteca Nacional existe el manuscrito de *Una fiesta en Sevilla* (ms. 14.372-17), que es también una variante de la misma pieza.

Refiriéndonos al texto de *¡Ole, viva la fiesta!*, el cuadro comienza con un baile de sevillanas dentro de una taberna en Sevilla. Los personajes que componen el sainete son majos y cigarreras, además de dos viejos ridículos que son hermanos. La cigarrera Dolores canta esta petenera:

Un aquel dicen que tienes
que es cosa digna de ver,
y yo vengo, morenita,
a que me enseñes tu aquel.
(Todos jalean).
Para entrar en todas partes
quisiera alguno ser viento,
yo quisiera demonio,
para meterme en tu cuerpo.

En la escena última hacen el vito de *El Tío Caniyitas*.

No he podido encontrar el cuadro flamenco de Juan M. de Eguílaz *El robo de Lagartija*.

MIGUEL ECHEGARAY.

Bastante más éxito que José Echegaray tuvo su hermano Miguel, sobre todo como libretista de zarzuelas, entre las que destacan *Gigantes y cabezudos* y *El dúo de la africana*, ambas con música de Manuel Fernández Caballero.

El 27 de diciembre de 1887 estrena en La Comedia el sainete *¡Viva España!* El protagonista es el francés Richard, que viene a España para conocer las peculiaridades y tipismos de nuestro país. Al poco de llegar ve que Madrid es o quiere ser una sucursal de París, y para ese viaje no hacían falta alforjas; para eso no hubiera venido de Francia.

La reflexión de Richard es de suma importancia para comprender la abundancia del casticismo en el teatro, frente a la invasión de culturas y modos y costumbres llegadas del extranjero, principalmente Francia:



"Estoy sufriendo un desengaño terrible. Yo venía buscando una España, un país de costumbres nuevas, un algo diferente a lo que estamos viendo en todas partes, y me encuentro una sociedad en Madrid que viste como en París, que habla como en París y que come como en París".

Por fin, en una boda, una de las invitadas, Isabel, cantaora del Burrero de Sevilla, que ahora vive en Madrid, canta un tango. Richard se siente aliviado:

Esto es España, ¡qué noche!
¡Ahora estoy yo satisfecho!
He conquistado una chula,
he oído cantar flamenco
y me han robado una capa.

Al final de la obra Richard se vuelve a Francia y se despide de su anfitrión, Antonio, que le ha acompañado en sus correrías por Madrid:

Richard.- ¡Viva España!
 ¡Señor don Antonio, adiós!
Antonio.- ¡Viva España! Sí, ¡qué cosas
 dirás tú de esta nación
 tan noble y calumniada!
 ¡Anda, bendito de Dios,
 y que nos perdone el público
 como te perdono yo!.

Otra obra de Miguel Echegaray de este periodo con referencia flamenca es *Manzanilla y dinamita* (1887), en la que un hombre casado, añorante de la libertad de los solteros, monta una fiesta flamenca en ausencia de su familia.

JAVIER DE BURGOS.

Las alusiones al flamenco del excelente sainetero portuense Javier de Burgos son aisladas, y a veces casi metidas a la fuerza, sin correspondencia, con el conjunto de la obra. Además de un baile flamenco sin determinar en *¡De verbena!* (1885), registramos las coplas que se cantan en *¡A Sevilla por todo!* (1880) y en *Cuidadito con los hombres* (1888).

En la primera zarzuela, con música de Asenjo Barbieri, se cantan y bailan estas sevillanas laudatoria de las mozas del barrio de San Bernardo:

No hay barrio en este mundo
de más salero
que el barrio sevillano
de los toreros.
Bendita sea
la niña de este barrio
que me trastea.



Tienen las sevillanas
de San Bernardo,
la escuela de toreo
de Antonio el *Tato*.
Y al primer pase,
no hay hombre que las mire
que no se case.

Al final del sainete *Cuidadito con los hombres* una mujer canta esta mala-gueña:

Hombre que no haya querío
con fatigas de verdad
que no presuma en el mundo
ni de sabio ni de na.

JOSÉ JACKSON VEYÁN.

Además de teatro, el gaditano José Jackson Veyán escribió poesía y unas estimables crónicas periodísticas. Como otros saineteros, entre ellos el ya citado Miguel Echegaray, fue funcionario público. Es hijo del también comediógrafo Eduardo Jackson Cortés.

Estrena en Recoletos el 25 de julio de 1885 el juguete cómico lírico *La sevillana*, con música de Isidoro Hernández.

Magdalena es una cantaora retirada que ha tenido sus noches de gloria en los cafés:

Me llaman la Seviyana
y no hay en toa la provinsia
de España, quien como yo
se cante una seguidilla.
¡Y en el café de Silverio
me han tocao más palmitas,
y me han tirao más sombreros...!

Desde los primeros años el cante ha sido su medio natural:

Cresí entre palmas,
y al cantar, en mis notas
vierto el alma.

Su ilusión es volver al cante, o al menos a su ambiente:

Como vive el ruiaseñor
así quiero yo vivir.

Seguramente porque



En los suspiros del cante
se va la pena más pronto.

Teodoro, primo de Magdalena, llega a Sevilla de Buenos Aires para casarse con ella. Es un hombre elegante, atildado, y en todo caso convencional. Pretende hacer cambiar las costumbres y atuendo de Magdalena, mucho más informal. Ella se niega en redondo e incluso quiere romper el compromiso.

Teodoro toma un criado, Rafael, que también había sido cantaor, y que, escenas después, se dice fue compañero en los cafés de Magdalena. Para reconquistar el corazón de su prima, Teodoro le pide a Rafael que le enseñe el flamenco.

- Teodoro.- Me han dicho que cantas.
Rafael.- ¡Ay!... (cantando).
Teodoro.- Con esa voz no lo entiendo.
Rafael.- Yo estoy ronco para tó
lo que sale de aquí adrento,
pero en sortando er pitío
ni er canario más risueño;
porque canto de cabeza,
que es como hay más sentimiento.
Verá usté, de dos jipíos,
la malagueña me suelto. (Canta una malagueña).
Teodoro.- Ese canto es muy difícil.
Rafael.- ¿Qué es difícil? Ni por pienso
No hay más que sacar la barba
y que estirar el pescuezo,
poner los ojos en blanco,
sacar del colmillo izquierdo
la voz y quejarse mucho...
Eso es tó er cante flamenco.
Respeuto ar baile, ése ya
quiere más conocimientos;
soltura en la rabailla,
mucho agiliá en los remos
posteriores, de aquí abajo;
compás en er taconeo,
coyuntura en las muñecas,
muchas parmas y salero.
Teodoro.- Ya me dará tus lecciones
por si no queda otro medio.

Efectivamente, no quedará otro medio que el de hacerse flamenco.
Así Teodoro consigue el amor de Magdalena:

- Teodoro.- ¡Y bailaré seguidillas,
y cantaré malagueñas,



y me doy dos puñalás
con el valiente que quiera!.

En el teatro Variedades estrena Jackson Veyán el 5 de octubre de 1887 el juguete cómico lírico *Chateau Margaux*, con música de Manuel Fernández Caballero.

José es el criado de Manuel y Angelita. Por nacimiento y por su paterna, José es gallego, y por la materna, andaluz; ambas ramas le tiran por igual. Canta canciones gallegas, pero También "Maresita de mi alma" y "Ni el canario más sonoro". En una escena en la que está solo canta la siguiente copla:

Yo vi lo que nadie vio
en el barrio de Triana:
vi a un gitanillo moreno
casao con una gitana.

A continuación canta una gallegada y termina con una sevillana.

Manuel espera la visita de su tío, el barón de la Lombarda, del que es heredero. Quiere que Angelita le cause buena impresión al tío, y le hace beber chateau margaux para que venza la timidez. El resultado es que Angelita se embriaga.

Ella se ha educado en Málaga y también le gusta el cante. En su estado "alegre" se encapricha con ir al café cantante El Imparcial, en el que José había sido camarero. El le dice que eso no es posible, pero le propone un arreglo:

- José.- No pudiendo usted ir allá
nos lo traemos aquí.
Figúrese que es la sala...
(Le seguiré la corriente...)
En las mesas mucha gente:
los cantaores de gala.
Da la guitarra el alerta:
suenan palmas y clamores,
y observando *dos señores*
de orden público en la puerta.
¿Sabe usted cantar?
- Angelita.- Yo sí.
Canto como un ruiñeñor.
- José.- Pues yo soy el tocaor
¡Ole ya y venga de ahí! (Empieza a tocar).
- Angelita.- Que a mí me ahogan las penas,
y es la hiel del desengaño
la que corre por mis venas.
- José.- ¡Duro y a la cabeza!
Ahora voy yo.



Una jembra es mi regalo
y como vuelva el marido
me rompe el alma de un palo.
Angelita.- ¡Vivan los gallegos bonitos!

Terminan bailando un zapateado. El resto de la obra no tiene interés para el flamenco.

Otras obras de Jackson Veyán de este periodo tienen referencias flamencas, dos de ellas escritas en colaboración con su padre, Eduardo Jackson Cortés: *Toros de punta* (1885), con música de Isidoro Hernández, y *Toros embolados* (1886), con música de Nieto; y una escrita en colaboración con Salvador María Granés, *Grandes y chicos* (1887), con música de Ángel Rubio.

JULIÁN ROMEA.

Con parecido planteamiento a *¡Viva España!*, de Echegaray y a *La sevillana*, de Jackson Veyán, aunque con final opuesto, Julián Romea construye su boceto cómico lírico *¡Ole, Sevilla!*, con música de Ramón Estellé y el propio Julián Romea, que es estrena en el Eslava el 26 de octubre de 1889.

Tomás viene de Londres a Sevilla para casarse con su prima Conchita. Su madre y ella quieren ser muy finas, creyendo que es lo que agrada a Tomás. El dice que lo que busca es gente andaluza y flamenca, porque lo otro es igual en todas partes.

Ante la amenaza de Tomás de volverse a Londres, Conchita y su familia se hacen flamencos; ella misma cantará tangos, y llevan a su casa al gitano Curro Papeles, que no sólo canta peteneras sino que le enseña a cantarlas a Tomás.

Al final Tomás se corrige de su 'manía flamenquista' y quiere irse a vivir con Conchita a Londres. La prima le contesta que en Sevilla hay otras cosas que el flamenco: "En este vergel hallarás la misma cultura, la misma ilustración que en otros países, y sobre todo mucha nobleza, mucha verdad y muchísima gracia, que es patrimonio exclusivo de esta bendita tierra de María Santísima".

Todo un alegato antiflamenquista de Julián Romea.

Mejor parado sale el flamenco en *De Cádiz al Puerto*, cuadro de costumbres que escribe Romea en colaboración con Francisco Flores García, y que se estrena en la Nochebuena de 1880. El flamenco no es motivo principal de la obra, por lo que eludo hablar del argumento.

El segundo acto transcurre en "El Puerto", colmado madrileño en el que hay cuartos reservados para fiestas flamencas. (El "Cádiz" del título hace referencia a la calle madrileña de ese nombre).

En uno de los cuartos organiza en la Nochebuena una fiesta un señor rico que ha llegado a Madrid procedente de Bilbao. Quiere contratar a Juan Breva, pero éste tiene otro compromiso más rentable, y lo sustituye con otros artistas. Uno de ellos es Juan Jigo, cantaor madrileño, que resulta un poco fanfarrón:



¡Hombre!... ¡Si no hay cantaores!...
Que no mablen de Silverio,
ni de Juan Breva, ni de...
En fin, que quedan pequeños
si se comparan conmigo
cuando yo quiero jaleo
y me arranco de verdad, con coraje.

Se origina una bronca entre el camarero, que es andaluz, y Juan Jigo cuando éste le dice que los artistas andaluces no valen lo que él.

A la hora de cantar, lo hacen por turno los varios artistas que participan en la reunión, y hasta el propio señor de Bilbao canta y baila... un zortzico. El texto no pone qué cantes ni qué coplas flamencas se interpretan. Destaco, en cambio, lo que los autores ponen en nota a pie de página: "Si los artistas encargados de estos papeles no saben cantar, pueden salir, como acompañamiento, *cantaores* que llenen ese cometido, arreglando convenientemente el texto, según lo estimen oportuno, los directores de escena".

EDUARDO SÁNCHEZ DE CASTILLA-CALISTO NAVARRO.

En la Restauración el flamenco no sólo está de moda, sino que llega a derivar en manía. De eso trata el juguete cómico lírico del gaditano Eduardo Sánchez de Castilla y el zaragozano Calisto Navarro *Flamenco-manía*, con música de Ángel Rubio, que se estrena en los Jardines del Buen Retiro el 17 de junio de 1883.

A Dolores y Francisco les convidan a una reunión en la que se canta y baila flamenco. Le hacen creer a Dolores que eso es lo elegante y lo de buen gusto. A partir de ahí, ella se hace llamar Lola y les obliga a su marido y a su hija Cayetana que aprendan flamenco, incluso con libros que expliquen la forma de hablar de los flamencos. Ha despedido a la criada por no ser flamenca. El siguiente diálogo resume el sentido de la obra:

Francisco.- La despedimos porque es una *esgalichá* que no sabe ni tan siquiera darse dos pataítas.

Cayetana.- Pero es muy trabajadora y muy aseada.

Francisco.- ¿Aseada y no canta peteneras? ¡Qué ha de ser aseada!...

Cayetana.- Pero papá...

Francisco.- ¡Ay, que toma, que toma, salero, chiquirritito, como y ole quiero! (Cantando y bailando).

Cayetana.- ¡Qué manía, Dios mío, qué manía!.

Francisco.- ¡Ay qué niña ésta! ¿Pues no sabes que así le gusta a tu mamaíta? ¿No sabes que aquí no hay más voluntad que la suya? La época actual es flamenca por todo lo alto, y gracias a esta moda, desarrollada en bien de la cultura pública, en esta casa no se piensa más que en flamenquizarse. Yo me flamenquizo, tú te flamenquizas, ella se flamenquiza. Plural: vengan palmas, y jolé por lo bonito! (Jaleando).

A Cayetana le tienen destinado un novio sevillano, ahijado de Francisco.



El muchacho se llama Paco, aunque Dolores lógicamente le llama Curro. A pesar de ser sevillano, no es aficionado al flamenco. Decide curar su manía a su futura suegra y se presenta con el Tío Perniles, gitano esquilador, bronco de aspecto y de maneras. Ante un flamenco "de verdad", Dolores se asusta. La explicación/moraleja de Paco es como sigue:

"Esto no es una burla, sino una estratagema inventada por mí para hacerla comprender que el género flamenco es puramente popular, y que no hay nada más ridículo que salirse de una esfera para imitar ciertas costumbres, de las que sólo se consigue hacer una mala parodia".

En la pieza hay algún cante y algún baile.

ENRIQUE SÁNCHEZ SEÑA.

Aunque con argumento distinto, igual es la intención del propósito cómico lírico *El canario más sonoro*, de Enrique Sánchez Seña, con música de Tomás Reig, que se estrena en el Maravillas el 31 de agosto de 1888. Aquí el flamencómano es Cosme, para el que los cafés cantantes "son centros instructivos del progreso nacional", y desea que el Gobierno subvencione academias cantantes, "donde la infancia pudiera instruirse y ser moral".

Odia la música clásica: "Eso será en tierra extraña, / mas lo clásico en España / es el polo, la jabera".

Su mayor aspiración es que su hija se case con un flamenco, y de entrada despide a su profesor de piano y busca para que le enseñe flamenco a "El canario más sonoro" que canta en El Imparcial (no dice nombre, pero es de suponer que se refiere a Juan Breva).

Al final de la obra, el novio de la hija se hace pasar por flamenco y canta guajiras, por lo que obtiene el deseado consentimiento.

JOSÉ MARÍA OVEJERO.

Poco conocido es el escritor José María Ovejero, que el 13 de julio de 1887 estrena en Maravillas el cuadro lírico *Las Cantaoras*; la música es también de Ovejero.

La acción transcurre en Algeciras. El torero Cimarrón ha conseguido un buen contrato para la Plaza de El Puerto. Para celebrarlo, organiza una juerga en el merendero de Dolores. Cimarrón lleva con él a La Morena, cantante de jotas. A Dolores le va lo flamenco, y contrata por su cuenta a Lucía, cantaora flamenca, antigua novia de Cimarrón, con el que había estado a punto de casarse. Al final del cuadro se establece entre las dos la doble competencia cantadora y amorosa, que ganará la flamenca Lucía. En la porfía la flamenca canta estas malagueñas:

Un hombre clavó en mi alma
una mirada de amor.
¡Si había fuego en sus ojos
que en ella nació una flor!



El corazón de los hombres
no es, como dicen, de carne,
ni es de madera, ni es hierro,
que es más duro que el diamante.

ANÓNIMO.

El manuscrito 14.365-12 de la Biblioteca Nacional de Madrid es *Una competencia flamenca*, en el que no figura nombre de autores del texto y de la música. Parece que la obra fue estrenada, y pertenece, con seguridad, a los años ochenta.

La acción transcurre en Madrid, en el teatro del Circo de Paúl.

Silverio quiere contratar a un artista para su café y duda entre El Majito y Rosarito, por lo que promueve una reunión para escucharlos juntos en porfía. Naturalmente es una sesión privada: "Hoy no es al público, porque el amo quiere que primero la oigan los inteligentes", dice un personaje.

En la escena segunda tiene lugar el siguiente diálogo:

Cegadillo.- Debe ser muy buen negocio ese café cantante.

Silverio.- ¿Qué si lo es? Figúrese usted que toas las noches tengo que llevar dos mulas pa llevarme los talegos de la guita hasta mi casa.

Cegadillo.- Caracoles, pues más le valía a usted mandarse hacer un tramvía ahora que abundan tanto.

Silverio.- Ya lo había pensao y hasta solicitao, pero como ahora están tan ocupaos con ese proyecto de que tienen que construir a la Venta del Espíritu Santo no me han contestado toavía.

Cegadillo.- ¿Con que tan buenas son las entradas?.

Silverio.- Excelentes, hombre, excelentes, pero cuando tiene que ver aquellos son los días de moda. Qué elegancia, Dios mío, allí verá usted gente perdía, es decir, too lo mejor en su clase, pues si da gusto ver la calle como está de coches de alquiler. En fin, la otra noche llevó un cochero a un señorito, y se estuvo el hombre esperando tres horas para que le pagara y por fin, viendo que no salía, armó una bronca de tal calía que por poco vamos todos a prevención, con tabla y too.

Esperando la llegada de El Majito, cantan varios personajes, entre ellos Rosarito, que canta malagueñas. En la escena final canta El Majito, igual de bien que Rosarito, y Silverio no sabe a quién contratar: "Si ella es la gloria de Dios, y él la gloria del Perchel, ¿qué hago yo?".

JOSÉ CAMPOS MARTÉ.

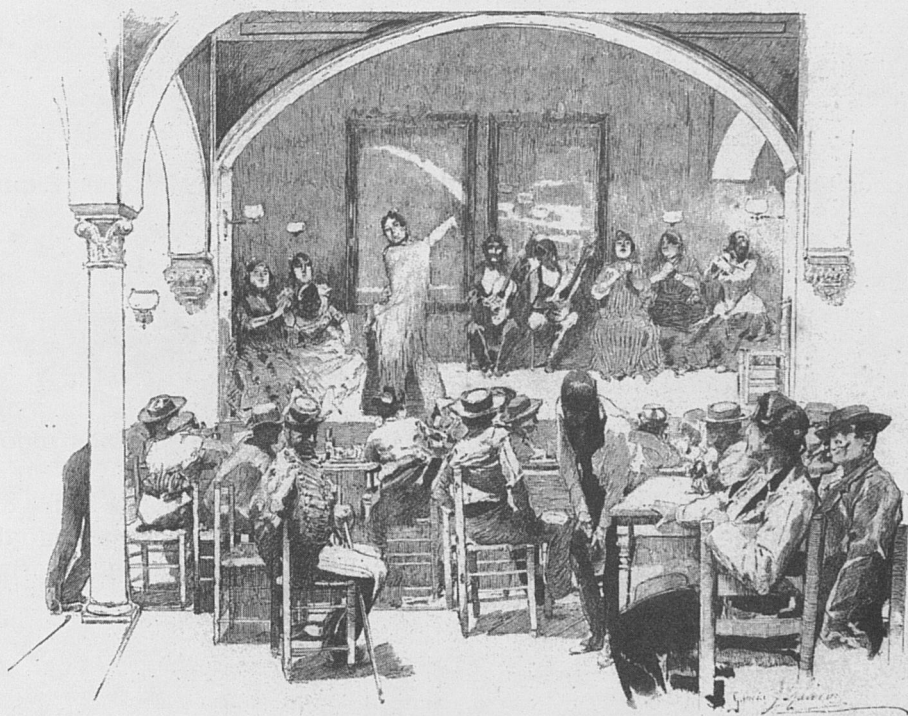
El 6 de febrero de 1885 se estrena en Valencia, en el teatro Ruzafa, la zarzuela de José Campos Martí *Un flamenco d'Alboraya*, con música de Rigoberto Cortina. El asunto es lo más corriente (una cantaora que enamora a todos los hombres), pero lo peculiar es que la zarzuela está escrita bilingüe (valenciano y castellano) y que la cantaora (eso sí, andaluza) canta en un café cantante de Valencia.



No he podido encontrar la obra de Campos Martí *Trompa, petenera y mártir*, posiblemente de carácter flamenco.

Obras con referencias flamencas en esos años hay muchas más. Sin pretender ser exhaustivos, anotamos *Periquito entre ellas* (1877), de Salvador María Granés y Calisto Navarro, con música de Ángel Rubio; *El toro de gracia* (1880), de Eduardo del Palacio; *La Cachucha*, de Leopoldo Palomino de Guzmán, con música de Carlos Mangiagalli; *La Macarena* (1882), de José Orozco; *Curriya* (1883), de Julián Andrade; *Currito* (1884), de Francisco Macarro, con música de Federico Liñán; *La Perla de Triana* (1884), de José María Nogués; *Verónica y volapié* (1885), de Pedro Escamilla; *¡A Buenos Aires!* (1889), de Manuel Altolaguirre; *Anuncio* (1889), de Eduardo Montesinos hijo, con música de Güelfo Mazzi.

No he podido encontrar la obra de Camilo Millán *El cantaor*, impresa en Manila el año 1890. Hay ejemplares, como casi siempre, en Estados Unidos.



*El Café Cantante fue otra forma de teatro flamenco,
más popular, en la época de la Restauración.*
DIBUJO DE J. GARCÍA Y RAMOS



"Escenas Andaluzas", de Estébanez Calderón,
un clásico de la literatura flamenca.



LOS FONDOS SOBRE FLAMENCO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

MARÍA DEL PILAR GALLEGO CUADRADO

BIBLIOTECARIA.

Los estudiosos del arte flamenco sitúan su nacimiento en el siglo XVI, desarrollándose principalmente a partir del último tercio del siglo XVIII, aunque sus orígenes se pierden en la noche de los tiempos, con el ir y venir de pueblos y la simbiosis a que dieron lugar sus culturas.

Un arte que nace del pueblo es fuente de riqueza cultural extraordinaria, pero a veces no está en la línea de la "cultura oficial", la que se manifiesta en los grandes centros culturales. Esto le ha ocurrido al flamenco: las letras populares, la música no escrita, el interés local, casi circunscrito a un territorio y, ¿por qué no decirlo?, el desprecio de muchos intelectuales han originado que hayamos perdido muchas manifestaciones de este arte.

Es mi intención dar una idea general de los fondos de la Biblioteca Nacional que tratan del tema que aquí nos ocupa y como bibliotecaria, llevarles a las fuentes donde pueden beber los investigadores, que muchos hay, sobre el flamenco.

El primer Borbón, Felipe V, estableció a imitación de lo que se hacía en Francia, la obligación de entregar a la Biblioteca Real al menos un ejemplar de cualquier impreso; con la llegada de nuevos soportes la obligación se extiende desde 1938 a los documentos que se producen de forma múltiple. Tuvieron que pasar dos siglos y medio hasta la promulgación del Decreto de 1957 para que la entrega de obras en virtud de las leyes de Depósito Legal fuera efectiva; de aquí las "faltas" que podemos encontrar en nuestra Biblioteca.

Como contraprestación a las exigencias de las leyes de Depósito Legal la Biblioteca Nacional publica la bibliografía nacional a partir de 1958; desde este año hasta 1969 la publicación se denominó "*Boletín de Depósito Legal de Obras Impresas*", comprendiendo todo tipo de soportes: libros, publicaciones periódicas, grabados, carteles, mapas, partituras y discos. Pasó a llamarse después "*Bibliografía Española*", que sólo daba noticia de las monografías hasta 1979 en que se incorporan las publicaciones seriadas (en suplemento aparte) y en 1985 las partituras. Actualmente *Bibliografía Española* está disponible en CD-ROM (comprende los registros de monografías desde 1976). También en CD-ROM se publica *ISBN: libros en venta*, que aunque no lo elabora la Biblioteca Nacional se realiza bajo el control del Ministerio de Cultura; en la actualidad recoge unos 580.000 libros.

En lo que se refiere a las publicaciones periódicas la Biblioteca Nacional es la sede de la agencia española del ISSN (Internacional Standard Series



Number), con una base de datos que contiene más de 600.000 registros con publicaciones de todo el mundo. Se comercializa en tres formatos: microfichas, cinta magnética y CD-ROM (ISSN compact).

Para el material bibliográfico, además de las publicaciones anteriormente reseñadas, la fuente de información más importante es el catálogo en fichas en las que el punto de acceso principal es el autor; también se puede acceder a la información a través de la materia, el título y la clasificación sistemática CDU. En la actualidad el catálogo tradicional en fichas se está reconvirtiendo para hacerlo accesible por medios informáticos (más de 800.000 registros).

Esta es una visión rápida y muy general en lo que se refiere a los fondos bibliográficos y hemerográficos; voy ahora a centrar mi atención en aquellos documentos que nuestros colegas de habla inglesa denominan "no librarios".

El material gráfico se concentra en el Servicio de Bellas Artes. Las colecciones de dibujos y grabados (la mejor de España), junto a la de fotografías y los documentos denominados "ephemera", están bien documentadas en sus catálogos en fichas e impresos.

El catálogo de dibujos que publicó Barcia en 1906 (1) a partir de las colecciones de Carderera, Castellano, Madrazo e Izquierdo, dispone de índices de autores y materias. En él encontramos referente a nuestro tema, dibujos de Goya "*Mujer bailando*", "*Baile andaluz*" de J. Gutiérrez de la Vega, "*El fandango*" de Adelardo Alenza, "*Escena andaluza*", junto a otros, todos ellos representaciones de arte flamenco.

Con los grabados podemos hacer una división: los que son estampas sueltas y los que se encuentran en libros. En ambos casos existe el catálogo en fichas con entrada por grabadores, autores de composición y materias, más la del autor del libro si así se requiere. Existe además el "*Repertorio de grabados españoles de la Biblioteca Nacional*" (2), con índices de materias, retratos, obras ilustradas, topográfico e índice de autores de composición.

El catálogo de la exposición "*La España romántica*" (3) reseña grabados muy interesantes: "*Toreros y majas cantando la soleá*" de Francisco Mitjana, "*Un bayle de gitanos*", de Jenaro Pérez Villaamil y los que se contienen en los libros de Richard Ford "*Gatherings from Spain*" y "*Handbook for travellers in Spain*", el de Teófilo Gautier "*Voyage en Espagne*", las "*Escenas andaluzas*" de Serafín Estébanez Calderón y el texto de Miguel Lafuente Alcántara "*El libro del viajero en Granada*", entre otros.

La exposición que organizó la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo en Ronda, con el título "*La imagen de Andalucía en los viajeros románticos*" (4), con fondos únicamente de la Biblioteca Nacional, nos proyecta la imagen estereotipada de un país de majos, bandoleros, gitanos y cantaores. Los textos de Manning, Dauvillier, Imbert están ilustrados con los grabados de Doré, Prevost y otros artistas que a veces nos dan una imagen tan alejada de la realidad como los textos que acompañaban.

El catálogo-guía de la exposición "*Antología del grabado español: 500 años de su arte en España*" (5) es otra fuente en la que podemos encontrar información para nuestro propósito.



La *"Iconografía Hispana"* (6) recoge más de 5.000 retratos de personajes españoles sacados de dibujos, grabados sueltos y libros. Aquí encontramos los retratos de Vicente Escudero, la cantaora "Bocanegra", La Argentinita, y tantos otros personajes que han llenado cuatro siglos de flamenco. El catálogo se complementa con un volumen de índices para su perfecto manejo: índice de personajes retratados, índice de artistas e índice de las obras reseñadas en el catálogo.

Con la exposición *"150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional"* (7) se quiso dar a conocer la magnífica colección que la Biblioteca posee. El catálogo, además de ser imprescindible para la consulta de este fondo es una muy documentada historia de los procedimientos fotográficos.

No podemos terminar de hablar del material gráfico sin aludir al fondo que la biblioteca denomina "ephemera", curiosa colección de almanaques, aleruyas, cromos, recortables, invitaciones, etiquetas de productos comerciales, publicidad, pai-pais, cajas de cerillas... y casi todo lo imaginable que sorprende por la frescura de sus imágenes a caballo entre lo popular y lo artístico. La colección se sitúa entre 1850 y 1950 aproximadamente. Este material está siendo objeto de un amplio proyecto llevado a cabo por Rosario Ramos Pérez para la identificación, ordenación, clasificación y proceso.

EL FLAMENCO ESCRITO

El origen popular de este arte, su interpretación por parte de personas autodidactas y a su vez creadoras de propio estilo y, sobre todo, la imposibilidad de llevar al pentagrama los agudos de Silverio o las inflexiones de otros cantaores ha dado como resultado que, habitualmente el cante flamenco no se encuentre plasmado en partituras y que lo podemos considerar, como el jazz, una música no escrita.

Así lo expresa D. Manuel de Falla cuando el 31 de diciembre de 1921 encabeza la redacción de una instancia dirigida al Ayuntamiento de Granada solicitando una ayuda para organizar el concurso de Cante Jondo que se celebró en 1922 en Granada. Una de las razones que esgrimía era la siguiente: "... de seguir así, al cabo de pocos años no habrá quien cante y el cante jondo morirá sin que humanamente sea posible resucitarlo... Técnicamente es imposible hacer la notación musical de estos cantos, y por lo tanto, no puede archivarse en ningún documento con la esperanza de ser desenterrados un buen día en el transcurso de los tiempos".

Un caso bien diferente es la partitura de "música culta" en la que la influencia del flamenco es patente. Rafael Riqueni ha dicho: "El flamenco está en los conservatorios pero disfrazado en piezas que la música culta ha cogido y adaptado a su forma".

Para ilustrar esta aseveración y, siendo el caso más significativo, vamos a citar alguna de las numerosas ocasiones en que el flamenco está presente en la obra de Falla: las inflexiones para cantaor y guitarra en *"La vida breve"*, la imitación pianística de la guitarra en el "polo" de *"Siete canciones populares"*



españolas", la "*Canción del amor dolido*" de "*El amor brujo*" o el ambiente flamenco que se respira en "*El sombrero de tres picos*".

Los espectáculos afluencados en los que se mezcla la canción española y el flamenco (en el que se han hermanado los cantes extremeños y murcianos, los cantes de ida y vuelta y las rumbas flamencas), que ocupan los años 40 y 50 y que son fruto de un autor dieron lugar no solo a la publicación de partituras, sino también a la de innumerables cancioneros con las letras que todo el mundo cantaba.

Otro tanto sucede con las "nuevas corrientes" del flamenco. A partir del El Niño Ricardo y, sobre todo, a partir de la publicación del álbum "*Entre dos aguas*" de Paco de Lucía, la guitarra flamenca cobra una importancia inusitada, deja de ser acompañante del cante para convertirse en protagonista de virtuosismo. Asimismo, la fusión del flamenco con el jazz, rock o blues ha hecho aparecer autores que plasman sus composiciones en las cinco líneas, no solo para que pase a la posteridad sino también para obtener los beneficios legales y económicos que de ello se derivan: registro en la Propiedad Intelectual, registro en la SGAE, etc.

La colección de partituras, junto a los libros sobre música y una amplia biblioteca de consulta están ubicadas en el Servicio de Partituras, Registros Sonoros y Audiovisuales. Para su consulta existe un catálogo en fichas de música impresa, ordenado por autores, materias y títulos, y un catálogo de libros con las mismas subdivisiones. Las publicaciones de los últimos años se han visto reflejadas en la "*Bibliografía Española*" (*Suplemento de Música Impresa*). Hasta ahora ha visto la luz las correspondientes a los años 1985-86 y está en prensa la correspondiente a los años 87-91 y la de los años 92-93; próximamente se integrarán en el catálogo informatizado, junto a los nuevos asientos ya catalogados "on line".

En el mismo servicio existe la colección de "publicaciones menores" en la que se guardan cancioneros, programas y publicidad de recitales y conciertos y tantas cosas que pueden ayudar en una investigación. Se guardan clasificados por años y por provincias.

LA VOZ Y LA IMAGEN DEL FLAMENCO

Como ya indiqué al principio de este trabajo el Depósito Legal de discos comienza en el año 1938; una disposición de 1942 establece que los efectos de Propiedad Intelectual irán ligados a la entrega de un ejemplar en concepto de Depósito Legal a la Biblioteca Nacional. De aquí que nos encontremos con una colección de más de 8.000 discos de pizarra que comprende los años 1924-1958 en el que desaparecen los discos de pizarra del mercado español.

De este fondo se ha editado un catálogo (8), que además de una introducción sobre la producción de estos discos en España dispone de índice de autores, intérpretes, títulos y títulos uniformes (para la música clásica).

En el catálogo están representados todos los genios del flamenco de la primera mitad del siglo: Mercedes Borrull "la gitana blanca", Pepe Córdoba, Currito de Utrera, Guerrita, Ramón Montoya, Niña de los Peines, Niño Ricar-



do... aunque haya vacíos notables: Juan Breva, El Mochuelo; para subsanar estas faltas la Biblioteca lleva a cabo una política de adquisiciones de obras agotadas que en el caso de los discos ha duplicado su número; en el año 1995 se han adquirido tres discos de El Mochuelo grabados en la primera década de este siglo.

A mitad de los años 50 los discos de vinilo adquieren su mayoría de edad y a final de los 60 se populariza la cassette que no sólo dobla la colección en vinilo, sino que por su versatilidad amplía el repertorio.

Hay que destacar los esfuerzos editoriales para dar a conocer el flamenco: en 1955 Hispavox edita la *"Antología del cante flamenco"* que en 1982 ampliará y mejorará con la *"Magna antología del cante flamenco"* dirigida por Blas Vega; a lo largo de los 80, Hispavox ha publicado varias colecciones que ha reeditado en compact-disc: grabaciones históricas del flamenco, Maestros de la guitarra, Maestros del Cante, Raíces del flamenco, El cante de mujer. Ariola Eurodisc editó *"Medio siglo de cante flamenco"*, dirigida por Caballero Bonald; RCA sacó al mercado la *"Gran Antología flamenca"*, seleccionada por Antonio Murciano, en 1971; la colección Antología de Emi-Odeón dedica un disco para resaltar cada uno de los palos del flamenco. Hay que destacar la "remasterización" que se está haciendo de las mas antiguas placas de pizarra poniendo al alcance del gran público cantaores de leyenda: Niña de los Peines, Juan Breva que llegó a grabar en cilindros, aunque desgraciadamente no poseemos ninguno de estos. Las editoriales sevillanas Fonográficas del Sur con su colección "Raíces del flamenco" y Pasarela con la colección "Flamenco viejo" son buen ejemplo del amplio abanico de posibilidades que ofrece el mercado en la actualidad.

Para la consulta de discos existe, además del catálogo impreso antes aludido, un catálogo en fichas ordenado en forma de diccionario (un único orden alfabético para autores, intérpretes, títulos y materias), y más de 20.000 registros consultables "on line", 15.000 de ellos procedentes de la base de datos creada por el Ministerio de Cultura PIC (Puntos de Información Cultural) y procesados por la Biblioteca.

No podemos terminar sin aludir al documento que en la última década ha invadido nuestros hogares, el video. Presente desde 1981 en nuestros depósitos, nos trae no sólo el recuerdo de las películas en las que en mayor o menor medida hay intervenciones flamencas por argumento o por reparto: *Carmen la de Triana* protagonizada por Imperio Argentina, *María de la O* por Carmen Amaya o *La Lola se va a los Puertos* de la que se han hecho varias versiones; también, en frase de Blas Vega "el cine nos sirve como archivo sonoro y fuente de documentación musical". También el video nos puede llevar a un flamenco teórico, enseñándonos a tocar la guitarra flamenca o el arte de bailar sevillanas.

Hay que resaltar que cine y flamenco caminaron juntos algún tiempo, o mejor dicho, en algunas ocasiones, siendo uno el apoyo del otro: las primeras películas de flamenco interpretadas por Antonio Pozo "El Mochuelo" se proyectaban sincronizándolas con sus discos, o a la proyección seguía la actuación "en vivo" del intérprete. Este hermanamiento de cine y flamenco es



patente en la última década en la trilogía realizada por Carlos Saura (Bodas de Sangre, Carmen y El Amor brujo).

En la actualidad hay más de 12.000 videos catalogados. Éste es el amplio abanico de posibilidades que la Biblioteca Nacional ofrece en el campo del flamenco.

Cada uno de los documentos indicados se encuentran ubicados en los depósitos de los Servicios de Bellas Artes y Partituras, Registros Sonoros y Audiovisuales, en la forma más conveniente para su conservación.

En cuanto a su consulta debido a las restricciones lógicas a que han de someterse los documentos y usuarios de la Biblioteca Nacional, memoria de la cultura del país, hay que decir que los documentos reseñados se pueden consultar casi siempre directamente (otras veces, solo una reproducción).

También se pueden solicitar reproducciones de dibujos, grabados, partituras y registros sonoros.

Hasta aquí hemos paseado por los anaqueles de la Biblioteca Nacional para ir desgranando los fondos que pueden interesar a un estudioso del arte flamenco; pero además del primer centro bibliográfico español existen al menos tres instituciones que dada su importancia y especialización no puedo dejar de mencionar: la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces que viene desarrollando una brillante labor durante casi 40 años, el Centro Andaluz de Flamenco, en un primer momento denominado Fundación Andaluza de Flamenco y ubicado, como el anterior, en Jerez, y el Centro de Documentación Musical de Andalucía, en Granada. En todos ellos, debido a su alta especialización, el estudioso, el investigador o el aficionado podrá encontrar amplia información sobre el mundo del arte flamenco.

- (1) BARCIA, Ángel María de.- Catálogo de la Colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional. Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1906.
- (2) PÁEZ RÍOS, Elena.- Reportorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional. Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1981-1985. 4 v.
- (3) Imagen romántica de España: catálogo. Palacio de Velázquez, Madrid, octubre-noviembre 1981-1985. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981. 2 v.
- (4) CABRA LOREDO, María Dolores.- La imagen de Andalucía en los viajeros románticos. Ronda, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1984.
- (5) PÁEZ RÍOS, Elena.- Antología del grabado español: 500 años de su arte en España. Catálogo-guía de la exposición... Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1952.
- (6) PÁEZ RÍOS, Elena.- Iconografía Hispana: catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional. Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1966-1970. 5 v.
- (7) KUNTZ, Fernando F.- 150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional: guía-inventario de los fondos de la Biblioteca Nacional coordinada y dirigida por Fernando F. Kuntz, Isabel Ortega. Madrid, Ministerio de Cultura, Edic. El Viso, 1989.
- (8) IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves.- Catálogo de discos de 78 rpm. en la Biblioteca Nacional, dirigido por Nieves Iglesias Martínez y María del Pilar Gallego Cuadrado. Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1988. 2 v.



EN TORNO A LAS ÚLTIMAS TENDENCIAS DEL BAILE FLAMENCO

MANUEL RIOS RUIZ

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA. UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

Quiero recordar, para rendir pleitesía a toda clase de baile, a todo tipo de baile, una frase de uno de sus grandes artífices, el francés Maurice Béjart, que ha dicho: «El baile es una forma de llegar a la belleza, de dominar cada músculo y lanzarlo a la felicidad». Sí, en más de una ocasión hemos evocado esta opinión de tan significativa figura, porque estamos seguros que es una de las más acertadas sobre el arte de la danza y de las que mejor conjugan su sentido lírico y anímico con la valía de la técnica para perfeccionar su ejecución. Y el baile no solamente llena de felicidad a sus intérpretes, sino que infiere valores estéticos en la sensibilidad de quienes lo contemplan con la fe en el arte puesta en la mirada.

En cuanto al baile flamenco, no cabe duda: es una vanguardia artística en continua evolución. De hecho hay que considerar algo básico, fundacional en cierto sentido en su trayectoria configurativa. Es lo siguiente: que sobre la levadura de los bailes regionales, especialmente de los andaluces, de los fandangos y los que formaban parte de las zambras, los verdaderos artífices han ido adaptando todo tipo de expresión bailada a los estilos flamencos, porque además de aquellas expresiones que pudieron ser creadas a título personal, hay que reconocer que la riqueza actual en todos los órdenes dancísticos del flamenco no sería posible sin el aflamencamiento de movimientos, pasos y posturas de toda clase de danzas o bailes. En ello ha estribado el gran mérito de los grandes bailaores y bailaoras de todos los tiempos, en la aportación de formas que han ido reuniendo en la interpretación de su arte.

Esto es algo que debió comenzar hacia el siglo XVIII, llegando a un momento de la historia del baile flamenco, en el que se consideró que se había alcanzado una especie de regla para ciertos estilos, de ahí que en la época de los cafés cantantes se impongan formas determinantes de los tangos, las alegrías y los zapateados, principalmente, con figuras de la entidad de La Tanguera, Antonio el de Bilbao o La Macarrona, por poner tres ejemplos preclaros. Y sucesivamente se fueron imponiendo otros bailes sobre cantes y toques que anteriormente no se bailaban, y que no tenemos que enumerar por sabidos.

Pero reconozcámoslo, la mayor parte del engrandecimiento artístico y coreográfico del baile flamenco deviene de lo generado por la creación del



ballet español. Un ballet que interpreta músicas sinfónicas creadas desde la inspiración de los estilos flamencos. Y las figuras del ballet español, empezando por La Argentina y terminando en Gades, pasando por La Argentinita, Antonio y Pilar López, entre otros, se distinguieron por ampliar continuamente el repertorio expresivo, logrando unos alardes estéticos verdaderamente insospechados, hasta el punto de ganarse la admiración universal de público y crítica. Las obras de Falla, Granados, Turina, Albéniz, etcétera, o sea, la llamada música universal de España, no hubiera sido todo lo conocida y apreciada que rápidamente lo fue en el mundo entero, sin los genios de la danza que concibieron su representación bailable. Y si esas coreografías se inspiraron en gran parte en los bailes flamencos que ya existían completamente estructurados, la influencia se revierte en el baile flamenco en sí. Es la pescadilla que se muerde la cola, por decirlo con una frase popular y bien gráfica. El ballet español toma figuras estéticas del baile flamenco y le devuelve nuevos perfiles que aflamencar, por paradójico que resulte. Pero, ojo, la crisálida del desarrollo siempre es un intérprete flamenco genial.

Mas no es cuestión aquí y ahora, de hacer un recorrido histórico en torno al baile flamenco y su devenir expresivo, sino entrar de lleno en comentar las últimas tendencias interpretativas del baile flamenco, cual es nuestro propósito del momento, no sin antes advertir que desde un tiempo a estar parte, es casi imposible deslindar el baile flamenco concreto del ballet flamenco que se ejecuta en el ballet español. Y mucho menos, del que aparece en el llamado nuevo teatro flamenco, porque el baile es la base de lo mismo y las formas de representación de hecho se unifican.

A tenor de ello, el pasado día veinticinco de abril, escribíamos en las páginas de un periódico, que el teatro flamenco había adquirido una nueva dimensión por la intervención de Salvador Távora, que fundó en Sevilla el Grupo La Cuadra, allá en los años setenta. Su primera función, «Quejío», obtuvo un gran éxito y, al margen de su denuncia social tan agudizada, creó escuela. Y al cabo de un cuarto de siglo, seguíamos diciendo, continúa su trayectoria, y en esta ocasión (nos referíamos al Festival de Jerez) ofrece una versión del tema «Carmen», como ópera andaluza, obra que se estrenó en la última Bienal de Sevilla. Y con tal motivo seguidamente hicimos las siguientes reflexiones:

El arte, todo arte, brinda la posibilidad de ser concebido y ejecutado desde múltiples concepciones. Y el flamenco, lógicamente, está dentro de la llamada disyuntiva. Salvador Távora, después de la etapa que le proporcionó la popularidad, en aquellos años finales del anterior régimen, ha venido buscando y alcanzado una evolución en su teatro flamenco. Ahora le interesa, mediante argumentos atractivos, dar paso al arte flamenco desde un prisma más repujado en todos los aspectos, desde los cuadros de baile hasta el vestuario. Para ello no duda en utilizar instrumentación añadida a la puramente flamenca, ni otros aditamentos espectaculares, para cumplir su objetivo de teatralizar lo jondo con nuevos factores en su interpretación. Bien, largos días después, recibimos unas letras de este destacado y peculiar hombre de teatro, en las que decía que nuestro comentario dejaba clara la



*Antonio el de Bilbao, bailando en pareja,
con Las Verdiales. hacia 1920.
FOTO ARCHIVO CÁTEDRA*



historia reciente entre la aparición de las formas escénicas y los textos escritos que al socaire de la sorpresa creativa de las nuevas imágenes flamencas-teatrales surgieron.

No aspirábamos a tanto, desde luego. Y sencillamente hemos citado este caso, por ver hasta dónde se ha llegado en las formas de representación del flamenco, en unos espectáculos en los que el baile ocupa la faceta más acusada. Pero la cuestión tiene su proceso y se impone revisarlo desde la perspectiva que nos brinda haber sido testigos de una paulatina evolución. Anotemos, pues, que la línea marcada por el Grupo La Cuadra, influye en los montajes de otros artífices y coreógrafos del baile flamenco, tanto en la búsqueda de argumentos para desarrollar la interpretación de los estilos, como queriendo significar a su través sentimientos y situaciones de distinta índole, entre ellas connotaciones raciales en relación con los gitanos. Y en un desnudo espacio escénico, generalmente con fondo de cámaras negras, se utilizan apliques y algunos objetos para apoyar la narración. El baile, por otra parte, se mezcla con una gestualidad igualmente necesaria para que el entendimiento de la historia sea más factible. Esta tendencia aparecida en los años setenta y mantenida hasta ahora, ha dejado su presencia en el baile mismo, incluso cuando se interpreta al margen de argumentos teatrales.

Y como venimos apuntando, en el baile flamencos se ha agudizado la gestualidad, los movimientos rápidos, los zapateados un tanto frenéticos, los escorzos con cierto coraje intrínseco, los paseos al margen de la música... Es decir, una serie de expresiones que se le han inferido a los bailes por parte de muchos intérpretes, y si en algunos casos resultan enriquecedores, los menos, sí suelen resultar muy espectaculares para los públicos mayoritarios y poco versados.

A estos detalles que afectan al baile desde su tratamiento teatral, hay que añadirle la influencia de la llamada expresión corporal. Quiebros, gestos, desgaires, intensidad de braceo, etcétera, que se pusieron de manifiesto en un ballet flamenco de gran enjundia y coreográficamente excelente, el titulado "Medea", ambientado en la tragedia clásica, con música de Manolo Sanlúcar y coreografía de José Granero. En este espectáculo, que ha dado la vuelta al mundo, Manuela Vargas que fue su primera protagonista, realizó sobre la música flamenca un auténtico ejercicio de dramática expresión corporal magníficamente acoplado. Después, lo interpretó Merche Esmeralda y la influencia del mismo la denotamos en su último espectáculo «Mujeres». Las contorsiones corporales, el juego de brazos y algunos otros quiebros, que Merche Esmeralda ha añadido a su forma de bailar, tienen el punto de partida en «Medea».

Lógicamente, todos los bailaores y bailaoras que han pasado por las compañías de nuevo teatro flamenco, que además de las mentadas existen muchas más, generalmente no pueden olvidar formas que han interpretado un sin fin de veces, aunque algunos consigan al menos personalizarlas e incluso prestarles la donosura flamenca que originariamente no tienen. Por contrapartida y aunque tal vez les suene mal a algunos, puesto que siempre se ha creído lo contrario, cada día son más los bailarines de clásico que se adaptan



al baile flamenco escueto, porque si tienen capacidad para asimilarlo, para entender que el flamenco es virtualmente una emoción en danza, ponen en su ejecución toda la disciplina que aporta el otro género, resultando de ello una estilización que a veces es valiosa y otras no, depende de la oportunidad de su adaptación o, también, de las cualidades del intérprete.

Hechas estas puntualizaciones, queda claro que en esta etapa del baile flamenco se entremezclan muchas causas y efectos, de ahí que atravesase por una situación llena de indefiniciones tanto en lo coreográfico como en el concepto interpretativo en sí. Ante esta realidad, ante tamaña conclusión, si queremos revisar las características actuales del baile flamenco, lo más idóneo es contemplar la fisonomía artística de sus figuras más destacadas y fijarnos en los tratamientos coreográficos más recientes. Como es lógico no cabe tampoco ser exhaustivos en el examen propuesto, porque hoy el plantel de destacados intérpretes es muy amplio y el número de grupos y ballets flamencos igualmente bien extenso. Pero digamos que junto a figuras como Manuela Carrasco, Milagros Mengíbar y Blanca del Rey, por ejemplos de bailaoras en la línea tradicional, pero cada una de ellas con sus peculiares maneras, y de Mario Maya, El Güito, Manolete, Javier Latorre, Javier Barón, El Mistela y Antonio El Pipa, igualmente dentro de escuelas, digamos, ortodoxas, aunque cada uno con su personal estética, junto a estas figuras y otras del mismo perfil, repetimos, se alzan otros brillantes intérpretes del baile flamenco con afanes abiertamente evolutivos.

Indiscutiblemente, las figuras que acabamos de reseñar como prototipos de baile flamenco entrañado totalmente en la tradición, cuentan con la admiración de los públicos. Esto es algo palpable en sus actuaciones en distintas latitudes. Sin embargo, esos mismos públicos que gustan del baile flamenco sin aditamentos teatrales, sin necesidad de responder sus estilos a tramas argumentales, son los mismos públicos que asisten y aplauden a figuras que montan sus bailes siguiendo un guión teatral, como es el caso de Carmen Cortés, ejemplo más continuo en esta faceta, con sus coreografías «Yerma» y «Salomé», con música de Gerardo Núñez, siguiendo la pauta de la «Medea» de Manolo Sanlúcar y José Granero.

¿Esto qué quiere decir? ¿Por qué es tan dual el público en general a la hora de presenciar y degustar bailes flamencos de contextos tan distintos? La única respuesta que se le puede dar a tamaño interrogante, es que ambos enfoques contienen méritos y valores estéticos cuando están interpretados por artífices de categoría. Así se entiende que la dimensión artística de Joaquín Cortés sea la muestra más significativa de una vertiente que entusiasma, porque junto a coreografías netamente heterodoxas, interpreta en el mismo espectáculo otras completamente flamencas con una entidad asombrosa, dado que es posiblemente el bailarín-bailaor más dotado para aflamencar movimientos, pasos, escorzos y braceos provenientes de otras danzas, ya sean cultas o folklóricas.

Otra cuestión es lo espectacular a ultranza. En este punto tenemos la impresión que estriba lo más negativo del baile flamenco de hoy. Desde un tiempo a esta parte, se está abusando de bailar sin música. En un momento



determinado, el bailar o la bailaora, calladas las guitarras y las voces cantaoras, incluso en ocasiones sin el son de los palmeros, zapatea durante largo rato fuera por lo tanto del aire musical del estilo que está interpretando. Es un alarde de fuerza, de facultades, del que es máximo exponente un excelente bailar: Antonio Canales, quien llega hasta el paroxismo en su ejecución.

Naturalmente, tamaño esfuerzo atlético, porque el arte queda marginado por el poderío físico, impacta en el público inmediatamente, produciendo una admiración casi unánime al ver que el bailar o zapateador queda exhausto, chorreando sudor como si fuera un caballo de carreras. El zapateado para que resulte flamenco tiene que ser comedido hasta en los contratiempos y desde luego mantener una donosura que lo identifique con el estilo. Por el contrario, cuando el zapateado es totalmente exacerbado, se convierte en un factor extraflamenco, aunque deleite especialmente a muchos espectadores.

Lo difícil sigue siendo bailar sobre la música, taconearla y bracearla, fundiendo el cuerpo a su compás. Hay que insistir sobre ello, incluso advertir otros detalles que no encajan en el baile flamenco, como son esas pausas tan en boga y ese andar despreocupado entre tiempos, sin mantener la compostura flamenca, la postura garbosa que la estética flamenca exige. Lo flamenco requiere bailar hasta cuando se está parado. Y algo que ya se ha constituido en modalidad normal, es la utilización de los bastones, tanto a título individual como colectivo. Esta aportación que también es producto del teatro flamenco de este medio siglo, resultó en su momento novedosa y un tanto creativa, pero al hacerse rutinaria se cae en la cuenta de que bailar flamenco con bastón no tiene lógica.

En fin, podríamos continuar señalando detalles que no encajan en las estructuras estéticas de los estilos del baile flamenco, como por ejemplo sacar el bailar un peine de un bolsillo y peinarse mientras baila y luego ponérselo en la boca. O esa costumbre de tirar al suelo el mantoncillo de muchas bailaoras, como quien tira un trapo a la basura, para después recogerlo en postura forzada. Son acciones contraproducentes, que diría nuestra paisana La Macarrona. Pero vamos a adentrarnos en tendencias más significativas del momento y que corresponden primordialmente a lo coreográfico.

Hay que partir de que los coreógrafos y las coreógrafas de hoy, prefieren inspirarse en obras literarias más que en músicas tradicionales, para realizar sus trabajos. O sea, ya no se insiste apenas en hallar nuevas versiones coreográficas de «El amor brujo», por ejemplo, que sería lo difícil, claro, sino que se traspasan todas las experiencias anteriores a un tema inédito. Lo cual no quiere decir que no se produzca originalidad alguna, no, pero desde luego es más fácil recrear que crear. Esta es una tendencia que se da principalmente en los montajes de las grandes figuras, pero por otro lado, existe un afán más intenso que nunca por ensayar coreográficamente desde el flamenco, quizás porque su riqueza estilística, su variedad musical ofrece muchas posibilidades. Es un descubrimiento que ha hecho al cabo del tiempo el mundo de la danza, sus intérpretes y gestores, y se vienen volcando en ello.



Quizás lo más conveniente y directo para atisbar por donde van las tendencias últimas del baile flamenco, sea comentar algunas de las coreografías y espectáculos que hemos presenciado en los últimos meses, en los que predomina lo que se ha dado en llamar flamenco-fusión. Empecemos por el espectáculo del grupo Contratiempo, que pone en escena un experimento muy singular: danzar al compás de tanguillos, farruca, guajira, soleabulería, tangos... y algún que otro pasaje de música moderna, siguiendo una línea argumental inspirada en los cuentos infantiles «La Cenicienta» y «Blancanieves» o la narración «Alicia en el país de la maravillas». Es un subproducto de pseudoflamenco dirigido a los niños. Lo que pasa es que los niños ni se enteran bien de los cuentos ni se perciben de lo que es realmente lo flamenco. En resumen, una anécdota más, en ese deseo actual de trastear en el flamenco como sea, por eso que dicen de que está de moda, cosa que no es verdad en absoluto, al menos en lo concerniente al verdadero flamenco.

Pasemos, pues, a otro espectáculo en el que se juega con el baile flamenco, el titulado «Picasso Flamenco», donde la figura y la obra del genio andaluz del siglo XX, sirve para dar paso a tres coreografías de Teresa Nieto, inspiradas en los cuadros «Guernica», «Las señoritas de Avignon» y «Matador», que son interpretadas sobre «La consagración de la primavera» de Stravinsky, un pasaje de la misa flamenca de Morente, una composición de José Antonio Galicia y una pieza de Jorge Pardo en clave de bulerías. En la primera, los movimientos y los gestos dramáticos del flamenco se exageran y se arriman forzosamente a una música ajena. La segunda tiene un planteamiento muy imaginativo y en la tercera se estilizan las bulerías en demasía. Son tres coreografías en las que los atributos del baile flamenco se supeditan al cariz teatral que impone responder al motivo temático que se ha escogido.

Y como las coreografías de Teresa Nieto inspiradas en cuadros de Picasso, un joven bailar, Adrián Galia, también presentó recientemente una coreografía inspirándose en las vanguardias plásticas de los primeros años del siglo, sin reparar en que ya estamos en la transvanguardia y nadie se sorprende de tales atrevimientos. Aparece desde un aplique que simula un cuadro cubista y con vestimenta a tono con él, para bailar una extraña farruca, más fundamentada en la expresión corporal, llegando incluso a movimientos de mimo, que el clásico zapateado. O sea que hoy se zapatea cuando no se debe y, cuando sí es de orden, no se hace en estilos que sí lo requieren. Adrián que seguidamente bailó muy bien por siguiiriyas y tangos, es un bailar de innegables facultades y variedad coreográfica, que parece estar en una búsqueda de su definición artística, cuando ya la tiene, y por lo tanto consideramos que le sobran para asentar su trayectoria los recursos un tanto extravagantes.

Bien, sigamos con más ejemplos de la confusión reinante. Uno de ellos puede cifrarse en el espectáculo «Por aquí te quiero ver», inventado por Manuel Soler, un bailar que últimamente se ha especializado como percusionista. Actúan en él tres excelentes bailarines: Javier Barón, Israel Galván y Rafael Campallo, pero la percusión es tan fuerte y continua en la mayoría de los pasajes, que se erige en auténtica protagonista de cuanto



ocurre en el escenario y anula realmente el sonido del baile, del cante y de las guitarras. Un disparate, un atentado a la armonía musical que el baile flamenco requiere.

También hay que apuntar otra tendencia en determinados espectáculos de baile flamenco: el fraude al público por la falta de entidad artística. Nos vale para ello recordar el titulado "Fragua futura", en que intervienen María Vivó, Joselito Fernández y Domingo Ortega, por lo que el público se las promete muy felices, como se suele decir. Pero una desacertada puesta en escena por el apelotonamiento de los instrumentos, lo estridente de la megafonía, el abuso de la percusión compuesta por tres fuentes de golpeo, mezclada con el teclado, las guitarras flamencas y las eléctricas, los cantes casi siempre gritados, que lo convierte en un mal espectáculo de baile flamenco, que no responde al enunciado, ni a la publicidad que ofrecía un nuevo concepto del flamenco, porque si ese concepto estriba en acelerar los ritmos hasta lo estentóreo, eso no incluye originalidad, recordemos que Escudero bailó al son de motores.

Prosigamos deteniéndonos en algunas de las coreografías ambientadas en la música flamenca, que se presentaron al VI Certamen de Coreografía de Danza Española y Flamenco, donde la impresión general que recogimos fue que la imaginación de los coreógrafos, en la mayoría de los casos, es superior a la realidad en que cuaja aquello que artísticamente conciben, quizás porque se plantean innovaciones difíciles de configurar y algunos argumentos exigen una mezcla muy acentuada de la representación de pasajes meramente teatrales con los bailables. Por ejemplo, la coreografía "Alma", de Marta Larriba, es intensísima de movimientos, con cinco bailarinas en continuo cambio de expresiones y gestos, algunos de difícil equilibrio y contorsiones un tanto circenses, entronque de cuerpos para configurar grupos alegóricos, sobre ayeos y tercios de cantes flamencos ligados a sonos de música dodecafónica. El simultáneo paso del flamenco a otras danzas, crea un batiburrillo inclasificable.

Otras coreografías con ínfulas de flamencas de las contempladas en el Certamen de Coreografía de Danza Española y Flamenco, han sido "Yerma. Detrás del mito", "Secrec Aria", "Prendimiento", "Cadencias", "Apuntes para un duelo" y "Sol y sombra". Pero vayamos por partes. "Yerma. Detrás del mito", es una versión muy caprichosa del drama lorquiano, original de Fernando Villalobos, bastante espectacular desde el arranque musical, para pasar a unos movimientos pausados y donosos, con cambios instrumentales de fondo, hasta afrontar un insinuado ritmo de bulerías. Las expresiones flamencas, muchas interpretadas desde el suelo, no terminan de adquirir significación realmente valiosa ni original.

Muy distinta de planteamiento es "Secrec Aria", de Cecile Francois, en la que se ha querido conjugar un humor a lo chirigota gaditana y la ortodoxia flamenca. Las bailaoras y cantaoras aparecen en escena tecleando a compás flamenco máquinas de escribir y se van sucediendo los efectos cómicos a través de los cantes y se intercalan los bailes en el argumento, la rebelión de las secretarías, con buena vis teatral y momentos de bailes lucidos por



algunas de las bailaoras, en el contexto de esta especie de sainete sin más trascendencia. Tampoco resultó original "Prendimiento", coreografía de La Tati, aunque de mayor envergadura flamenca, en son de tangos al comienzo y después por martinets hasta el final, simulando la detención de un gitano por los geres y su desolación en presidio. Hay que reconocer que desde que hace ya varios años se estrenó "Esa forma de vivir", espectáculo de Manuel Morao, hasta "Pasión Gitana" de Joaquín Cortés, pasando por "Gitano" de Antonio Canales, etcétera, el recurso de plasmar coreográficamente la odisea de los gitanos y sus costumbres se repite con insistencia, como sucedió en los años diez, veinte y treinta y así, en comedias, ballets y películas. Es un tema incombustible, pues, y una señal inequívoca de que faltan ideas en torno al flamenco.

Comentemos así mismo acerca de las coreografías de signo flamenco vistas en el citado certamen, que la denominada "Cadencias", con música de flamenco-fusión, interpretada por nueve bailarinas-bailaoras, destacó por su conjunción y por la plasticidad y la armonía que ofrece, pero estuvo carente por completo de nevadura flamenca verídica, por lo que se queda en una especie de lento dibujo de movimientos, braceo y pasos. Demasiada sutileza para un arte temperamental. Y procedente de Viena, llegó al escenario del madrileño Teatro Albéniz, la coreografía "Apuntes para un duelo", de Maite Sáenz y Guillermo Horta. Una desmesurada fusión de danza aflamencada con la mímica, sobre una composición musical que liga giros flamencos con pasajes corales. Lo que se dice un pastiche absurdo. El premio se lo otorgaron los miembros del jurado a "Sol y sombra" de Carmen Luque. Responde esta coreografía de baile flamenco a una puesta en escena un tanto estrambótica: junto a los componentes del cuadro se levanta un altar con virgen y cirios, algo que no sabemos si es más irreverente que tenebroso o viceversa. Y ante este tétrico decorado se desarrolla al son de martinets y aires festero un argumento que gira sobre la muerte de un torero y la pena de su enamorada compañera, quien reza, danza y torea de salón al cuerpo de baile, y que se derrumba de desesperación y que se levanta una vez y otra. Todo muy espectacular, pero sin el donaire y la enjundia legítima del flamenco.

Sigamos. Después de hacer el anterior repaso a una serie de coreografías que intentan renovar el acervo del flamenco sin mucha clarividencia, corresponde ahora comentar algunas otras últimas que sí se han caracterizado por cierta originalidad o algún otro aspecto. Y especialmente nos gustaron dos de Rosa María Grau. En una la coreógrafa ha sabido hacer con sentido una interpretación de "La Tarara", cantada bien y con brío por Carmen Linares, una versión muy lúcida y lucida, grácil y sutil a la vez, divertida, imaginativa, y no exenta de buen aire flamenco festero. Y también es muy digna su coreografía titulada "Danza del silencio", sobre un buen cante sin guitarra de El Gómez de Jerez y percusión de Jorge Pardo. Es una coreografía intensa y solemne en su brevedad, que da la medida de una coreógrafa con dotes singulares, con capacidad creativa, al menos para darle expresión nueva a los movimientos colectivos.



Mención aparte merece el espectáculo "Carmina Burana" de Clara Ramona. Sobre la banda sonora grabada por la Filarmonía de Berlín de la ópera moderna del alemán Carl Orff, inspirada en temas de raíces folklóricas, se ha configurado una versión flamenca. Bien, es admirable el derroche de disciplina dancística para adaptar las expresiones del baile flamenco y algún que otro giro popular, como la jota, a la música de Orff, ciertamente audaz, salmódica, aunque de sencilla armonización, pero de un gran hechizo y efecto rápido en el público. La fusión reside en el acoplamiento a esta música, ajena a los sonos flamenco, de los pasos, posturas, zapateados, escorzos, braceo, etcétera, del arte de La Macarrona, con justeza y recurriendo a los estilos convenientes en cada momento o pasaje. A todo ello se adaptan las palmas y los pitos, incluso el manejo por las bailarinas-bailaoras del abanico y los mantocillos, lo cual no impide que de vez en cuando aparezcan perfiles de danza clásica, como recurso para engarzar cambios de ritmo. Por otra parte, coreográficamente, esta "Carmina Burana", es también un espectáculo logrado, con fluidez y cuadros plásticamente bellos. Una nueva fórmula de flamenco-fusión, mucha más difícil de conseguir que las hasta ahora conocidas, que nos regala vistosidad y ejemplo de profesionalidad en el campo de la danza española, pero que a pesar de todos los méritos citados, en el fondo no tiene trascendencia alguna en cuanto a evolución flamenca, puesto que se baila sobre una música buena pero dispar, un baile que se extrapola de sus motivaciones originarias para plegarse a otros sonos. Un alarde de técnica, un espectáculo meritorio, pero que no añade nada, es imposible por su concepción, al enriquecimiento del baile flamenco.

Y una vez realizado este recorrido por algunas de las últimas tendencias coreográficas relacionadas con el flamenco, que valoramos como curiosas, pero que no asumimos como propiciadoras de enriquecimiento artístico, acerquémonos a lo positivo. Hay que reconocer abiertamente que están apareciendo una serie de intérpretes no solamente de calidad, sino adornados de personalidad. Se denota un deseo entre los jóvenes de crear en su arte, aunque ello les lleva a algunos riesgos y desaciertos coreográficos, pero también aciertan en muchos casos, lo que les falta quizás es visión de conjunto a la hora de configurar un baile. Pero ahí están algunos nombres: Sara Baras, Domingo Ortega, Belén Maya, Beatriz Martín, La Yerbabuena, Israel Galván, Rafael Campallo, Farruquito, Joselito Fernández, Rodrigo Solano, Rafael Amargo... y otros tantos o más nombres que se podrían añadir.

Pero una vez examinado el panorama del baile flamenco desde el ángulo de las nuevas tendencias coreográficas en su faceta de ballet, se puede tener la impresión de que todo es un tanto negativo o no lo suficientemente acertado, pero no es totalmente así, en los dos últimos años también se han dado aciertos coreográficos y bailaores. Vamos, pues, a destacar dos por considerarlos diferente y sin embargo importantísimos.

El primero, la coreografía "Arrieritos somos" de Antonio Canales, a nuestro modesto juicio mucho más interesante que todas las que componen sus espectáculos titulados "Torero" y "Gitano", que le han proporcionado la fama. En "Arrieritos somos", que se estrenó en el Teatro Pradillo de Madrid, en



junio del año pasado, Antonio Canales se despoja de su traje de torero o de su traje de Mao, y convoca a sus bailaoras para que bailen y dancen con la vestimenta de dar una vuelta por la discoteca. Nunca se ha arriesgado más en el género en este aspecto, ni en adaptar una coreografía de gran gestualidad y movimientos extremos al son flamenco. En "Arrieritos somos" -donde seis banquetas o medias sillas sirven de soporte a la coreografía en un escenario desnudo- queda demostrado que sobre el aliento telúrico de la música jonda, del martinete, se puede explorar estéticamente muchísimo. Y que tanto patéticamente, como en el primer cuadro -que arranca con un poema taurino grabado por Gabriela Ortega-, como con una donosa ternura, inspirada en una nana de Pepe Marchena, se puede levantar flamenca belleza, bien con solemnidad o bien con gracia. Esto es lo más importante de la apuesta de Canales. El espectáculo se cierra con una peculiar interpretación de una enlatada versión de "Bach to África" de Lambarena, donde los pasos y movimientos dancísticos se mezclan con naturalidad. El bailar y coreógrafo sevillano forja con su elenco una representación flamenca, sumamente sui géneris pero muy digna de atención, porque lo experimental está tan bien concebido como interpretado dentro de la línea evolutiva que se está intentando. "Arrieritos somos" (o sea ya nos encontramos musicalmente en el camino), es la mejor obra de Canales y lo más logrado que conocemos en lo flamenco-fusión.

Y por contrapartida, la tradición transida de personalidad, el espectáculo "Vivencias" de Antonio El Pipa. Se trata de un concierto escenificado de baile, cante y toque flamencos evocando la vida y costumbres de los gitanos cortijeros de Jerez, algo que aunque en cierto modo no conlleva novedad total, resulta atractivo porque se apunta con mínimas pero puntuales escenas teatrales, muy equilibradas a lo largo del concierto y realizadas con justeza y naturalidad. Con este mínimo soporte argumental y la simulación de un rincón de gañanía: mesa, bancos, lebrillos, cántaros..., los estilos flamencos van sucediéndose con fluidez admirable, desde el cante de la trilla a las bulerías, pasando por los tientos y tangos, cantiñas, nana, siguiiriya, soleá por bulerías, cantes al golpe, alboreá y polo. Unos estilos que yerguen de las guitarras, las voces y las palmas, sin necesidad de otra instrumentación, para que el baile luzca en todo su esplendor. La lección coreográfica y bailaora de Antonio El Pipa es una muestra de magia y capacidad artística sorprendente, al estar en escena sin sucesión de continuidad, en un alarde de poderío y responsabilidad, recordándonos la actitud del inmortal Antonio, en este aspecto. "Vivencias" es el revival de la mejor tradición.

Recapitulemos, pues. Como decíamos al principio de esta historia, conversación o crónica, el baile flamenco está viviendo un tiempo de ensayos. Y es así posiblemente porque el número de intérpretes es ingente en comparación con otras épocas. Y porque se vislumbra que el futuro flamenco reside principalmente en el baile. Siempre ha sido el baile la faceta que ha servido para exportar el flamenco fuera de nuestras fronteras, y continúa siendo así, pero es que se está poniendo de manifiesto que también lo es para alcanzar públicos mayoritarios entre nosotros. Por esta razón, los espectáculo de baile



flamenco se apoyan cada día más en argumentos de conocimiento universal como la tragedia griega de "Medea", la sensual "Salomé" de Oscar Wilde o los poemas y los dramas lorquiano. Y de ellos seguramente pasaremos a los episodios nacionales de Galdós, como ya ha hecho Antonio Gades con "Fuenteovejuna" de Lope de Vega. Se ha iniciado en este sentido una corriente que intuimos continuará hasta no se sabe bien cuando.

Es el panorama que se contempla y que posiblemente propiciará la implantación de formas bailaoras determinadas, más o menos nueva, evolucionadas sobre las tradicionales. Pero si nos detenemos en el estricto hoy, lo que está claro es que los públicos están propicios a la espectacularidad y la teatralización, a todo meter, del baile flamenco. Las ovaciones que se le han tributado en los teatros de Madrid, que es donde se cuece el guiso flamenco actual, a las coreografías que hemos venido analizando fueron atronadoras. Existe un amplio público que está dispuesto, con respecto al flamenco, a que se ofrezca en este género lo que en otros se conoce como la integración de las artes.

Ante esta evidencia, nos puede crecer un insoslayable dilema: ¿perderá el baile flamenco sus propiedades de arte transido por las intuiciones y peculiaridades de cada intérprete, para transformarse en una danza regida por un argumento que reprima, cada vez más, la espontaneidad y la libertad expresiva dentro de los compases tradicionales que hoy lo configuran?

Queremos creer que no. Que finalmente, tras la etapa de indagación coreográfica que estamos presenciando, se vuelva a considerar que para ofrecer un espectáculo de baile flamenco no es necesario tantísima tramoya ni inspirarse, o simular la inspiración, en una obra de Shakespeare o Cervantes, ni siquiera en las de García Lorca, porque lo que en definitiva importa es que se interpreten los estilos flamenco con integridad y rigor, con el añadido de la personalidad propia de cada bailaor o bailaora. Lo que sí es posible, después de tanto baile flamenco de ensayo, es que lo bueno que de todo ello aparezca, quede injertado en cuanto ya se aprecia como tradición. Esperamos, por lo tanto, que de toda la amplia inclinación a la coreografía moderna y las nuevas formas de representación, quede algo bueno y aprovechable para el acervo flamenco.

En esa confianza debemos seguir, sobre todo cuando realmente en lo que sí confiamos es en la calidad de bastantes buenos bailaores y bailaoras jóvenes, pese a que algunos estén inmersos en un frenesí rítmico que desvirtúa la donosura flamenca y, algunos, otros fascinados por lo teatral e influidos por los ordenamientos escénicos y las músicas fusionadas. Como siempre se ha creído, porque es verdad, después de la tempestad viene la calma, y así será en el baile flamenco; especialmente porque artistas nos faltan para engrandecerlo.



Grupo de baile flamenco actual, ensayando en un típico patio andaluz.
FOTO ARCHIVO CÁTEDRA



POESÍA Y CANTE EN "CUIDEMOS ESTE SON" DE JOSÉ LUIS TEJADA

ALFREDO ARREBOLA.

AULA DE FLAMENCOLOGÍA. UNIVERSIDAD DE MÁLAGA.

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA. UNIVERSIDAD DE CÁDIZ.

Si escribir es llorar, ¿qué no es el cante
en este sur del sur tanto y tan puro?.
Llanto preciosamente vertido contra el muro
de una agria realidad densa y flagrante.
Hombres, hembras del pueblo, pueblo amante
y como tan dolido de por muerte,
débil el cuerpo, la palabra inerte,
ciñen su aullido alrededor del mundo.
Corazón hacia atrás, tiempo adelante,
sajan el surco más y más profundo
donde enterrarse y germinar en vida.
Una imposible voz, esto es el cante.
Una fistula en flor, tal es su herida.
("Cuidemos este son", pág. 9 Ed. Renacimiento, Sevilla, 1997).

Desde siempre hemos oído decir que el ser humano es realmente consciente de lo que tiene, cuando aquello comienza a perderse o desaparece. Creo que no hay nada más cierto que esta especie de sentencia popular. Con José Luis Tejada desapareció uno de los más exquisitos y esmerados poetas de las últimas décadas del siglo XX. Tejada es un poeta que sostuvo entre sus manos como maestro de la lírica la péndola y el tintero de los grandes poetas de tradición andaluza, de sencillez -no simplicidad- abierta con dolor, muy profunda, íntima y tenaz, más conflictiva en el corazón de quién, como él, la sintió y la padeció con entusiasmo. Un poeta pensador que vivió el Sur en el centro del Universo y en lo universal, queriéndolo viejo y sabio, jondo compañero de sus noches, y que así nos lo ha dejado dicho en cada uno de sus verso, fiel reflejo de esa cultura milenaria y autóctona del pueblo andaluz.

José Luis Tejada, como el flamenco, pertenece a esa estirpe de poetas que empiezan dándose a conocer de oídas. En un principio el cante estaba sólo en los labios de la tradición oral. Sabemos que mucho antes de que se publicara



un solo verso suyo, sus poesías eran dichas y repetidas entre clase y clase en los patios de las universidades andaluza, que por aquellos tiempos eran las de Sevilla y Granada. Sin embargo, Tejada no pasó directamente al libro impreso desde esa "prehistoria juglaresca"; cofundador de la revista gaditana "Platero", fue su firma una de las más constantes en dicha publicación y de las más solicitadas en las demás revistas que iban apareciendo por Andalucía y España. Con estos antecedentes, se explica que su primer libro fuese un homenaje al poeta más popular de la literatura española: Félix Lope de Vega, en el cuarto centenario de su muerte. Este libro, titulado "Para andar conmigo" (Adonais, Madrid, 1962), es un alarde de recursos, de formas, de temas de registros, al tiempo que es un signo externo de humildad por parte del poeta al proclamar su adhesión a Lope y su deuda con él. Sin miedo a error, puede afirmarse que en este libro están representados todos los temas de la poesía de Tejada, a saber, el popular tradicional, el erótico, el religioso, el cívico, el satírico. Estos dos últimos temas los fundirías el poeta Tejada en las coplillas de "Hoy por Hoy", que fueron publicadas en Málaga en 1966, donde se encuentra además un claro y explícito homenaje al Machado de Campos de Castilla.

En 1967 verá la luz pública uno de los libros que mayor resonancia y reconocimiento darían al poeta y profesor universitario José Luis Tejada: "Razón de ser" (Cultura Hispánica, Madrid, 1967), en el que podemos constatar que los temas permanentes del poeta son tratados ya con lenguaje propio: patrimonio exclusivo, según mi juicio, de Tejada desde que empezó a versificar prestando oído al hablar del pueblo:

"Poned la voz, la voz sin aire, vuestra,
en el limbo lunar de la guitarra
donde tiembla la gota final de la agonía.

Alzadla como muestra,

aupadla en esa garra

con que adolece abril y espora el día..." (cfr. "Cuidemos este son", pág. 10).

En la "Gran Enciclopedia de Andalucía" pág. 3.101, leemos: "Persuadido de que el arte es "una búsqueda diaria" y "una larga paciencia", no cree "en la autocrítica ni casi en la autoantología".

Claro está que esto lo dice después de haber afirmado su fe "en las buenas formas y en la Forma". Tanto en las formas deliberadamente clásicas y barrocas como en las deliberadamente populares, *su seguridad y su dominio son paradigmáticos*. El soneto, los tercetos encadenados, la lira, el cuarteto alejandrino sabe articularlos Tejada en unos pies y en unos acentos del más puro linaje modernista que de Nervo y Rubén pasa por Alberti".

Leída una buena parte de su producción poética, creo que si hubiera necesidad de resumir -cosa sumamente difícil- en tres conceptos la *expresión creadora* (eso significa etimológicamente poesía) de Tejada, esos conceptos tendrían que ser ineludiblemente: Trance, Palabra popular insólita y Forma rotunda.

Me gustaría manifestar públicamente que José Luis Tejada no es el clásico poeta que sólo vive para el verso, sino un escritor que sueña y aspira alcanzar



la máxima titulación académica, dedicando gran parte de su vida al estudio e investigación de la literatura, cuyo resultado final será el doctorado en Letras (Filología Hispánica) con su sobresaliente tesis "RAFAEL ALBERTI, ENTRE LA TRADICIÓN Y LA VANGUARDIA", Ed. Gredos, Madrid, 1977, que no es más que un paciente análisis de los orígenes y prehistoria poética del autor de "Marinero en tierra", y obra fundamental para el perfecto conocimiento estilístico de su obra primera. En una palabra: José Luis Tejada simbolizó clara y específicamente una vida entregada al estudio literario y a la poesía: razón de ser de su propia existencia, junto a su amada familia y amigos. ¡Qué buen amigo entre los amigos fue José Luis!, me dijeron los poetas malagueños Victoria Atencia y Manolo Alcántara.

No me parece oportuno ampliar más las connotaciones líricas y poéticas del autor de "El cadáver del alba" (Arbolé, Madrid, 1968), "Prosa española" (Conil., 1977), "Del río de mi olvido" (Fundación Municipal de Cultura, El Puerto de Santa María, 1978), "Aprendiz de amante" (Caja de Ahorros de Cádiz, Cádiz, 1986) y "Poesía" (Universidad de Cádiz, Cádiz 1985), sino dedicarme a exponer el sentido acerca de la similitud entre "POESÍA Y CANTE" con motivo de la publicación de "CUIDEMOS ENTE SON" (Poesía flamenca) de José Luis Tejada, a quien dediqué las páginas 154-55 de mi libro "Antología de la poesía flamenca" (Col. Agora, Málaga, 1993), como también las coplas que seleccioné en 1994 (julio) para la grabación de un disco "Larga duración" o Compacto titulado "CANTES A LOS POEMAS FLAMENCOS DE JOSÉ LUIS TEJADA", que todavía sigue esperando esa mano protectora para darlo a conocer públicamente.

"Cuidemos este son" no es más que una de las muchas páginas de nuestra literatura que intenta expresar la belleza poética de nuestro cante flamenco. En él están perfectamente representados los principales estilos: Tonás, Carcelera, Martinete, Debla, Polos, Cañas, Soleares, Seguiriyas, Tangos, Chufas, Livianas. Alegrías, Romeras, Mirabrá, Cantinas, Fandangos, Nanas, Sevillanas, Güajiras, Colombianas, Campanilleros, y tantos otros que pueden ser perfectamente interpretados con las profundas y desgarradoras coplas de este precioso libro.

Al escribir sobre "Poesía y Cante" no tengo más remedio que recordar el libro de un buen amigo, recientemente fallecido, el poeta Francisco Salgueiro: "A golpe de corazón" (Cuadernos del Sur, Málaga, 1973) porque *a fuerza de golpecitos del corazón humano* se han ido fraguando estas dos manifestaciones artísticas, que constituyen un importante capítulo de la Cultura Andaluza: CANTE y POESÍA, tan perfectamente conectadas que la una sin la otra no pueden concebirse. Pues mientras haya poesía -dije una vez en un Recital de Cante- habrá flamenco, ya que éste es también una concepción poética en la mente del cantaor. El estudio histórico y literario de los romances, zéjeles, villancicos, etc. nos recuerdan esta similitud del Cante con la Poesía. ¿Por qué?, podría preguntar alguien. Porque ambas manifestaciones artísticas coinciden en su temática: EL HOMBRE. Nacimiento, vida, muerte, sentido de la existencia, más allá, el absoluto, la nada y otros interrogantes que se hace el hombre determinan la esencia de la Poesía y del Flamenco. Si queréis



comprobarlo, leed las páginas de "Cuidemos este son". Todo esto queda dicho aquí: "Cuando más pienso y te miro / menos consigo entenderte. / Tú eres un mal laberinto / que va a parar a la muerte. // Después de hacer Tierra y Cielo / se quedó mi Dios dormido. / Nació la sombra y nacieron / la soledad y el olvido. // Y no tiene comprador / tan buena mercadería, / serrana, ¡vaya por Dios!. // No salgas tanto a la calle, / que eres mocita y no quiero / que andes en lengua de nadie. // Mi puerta de par en par; / que cuando venga no tenga / que llamar ni esperar. // Tú misma me lo decías: / que no te quisiera tanto, / que no te lo merecías. // Que te la perdone Dios, / que tu fartita es mu grande / pa perdonártela yo. // No llores, que no te vale. / Por la puerta de tu casa / yo sé quién entra y quién sale. // Te remuerde la conciencia, / y es que en tu misma fartita / llevas la penitencia...

El término *Poesía Flamenca* requiere algunas precisiones. Y esta es mi concepción: La poesía flamenca es *poesía popular y tradicional*. Es *poesía popular* no sólo porque la canta el pueblo sino también porque -como escribió Gustavo Adolfo Bécquer en el prólogo al libro de cantares *LA SOLEDAD* de su amigo Augusto Ferrán- "... Hay otra poesía natural, breve, seca, que brota del alma como una chispa eléctrica, que hiere el sentimiento con una palabra y huye, y desnuda de artificio, desembarazada dentro de una forma libre, despierta, con una que las toca, las mil ideas que duermen en el océano sin fondo de la fantasía". Y en otra parte añade Bécquer: "... La poesía de este libro pertenece al último de los dos géneros, porque son populares, y la poesía popular es la síntesis de la poesía". ¡Qué acertado estuvo el poeta Tejada cuando prestó su oído al hablar del pueblo!, como más arriba afirmé.

Y es *poesía tradicional* en el sentido acuñado por don Ramón Menéndez Pidal: "... Existe otra clase de poesía más encarnada en la tradición, más arraigada en la memoria de todos, de recuerdo más extendido y más reiterado; el pueblo la ha recibido como suya, la toma como propia de su tesoro intelectual, y al repetirla no lo hace fielmente de un modo casi pasivo, sino que sintiéndola suya, hallándola incorporada en su propia imaginación, la reproduce emotiva e imaginativamente y, por tanto, la rehace en más o en menos, considerándose él como una parte del autor. Esta poesía que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo a través de un grupo humano y sobre un territorio determinado, es la poesía propiamente *tradicional*. En otro lugar, el "Padre de la Filología Española" ha dejado escrito: "... Frente al principio antiromántico de que cada poesía tiene un autor, una patria y una fecha, creo que es preciso afirmar categóricamente este otro: cada verso o cada detalle de una canción popular puede ser refundido en un tiempo, en un país y por un autor diverso de los que refundieron cada uno de los otros versos o variantes de la misma canción. Frente a la concepción moderna de que una poesía tradicional es anónima simplemente porque se ha olvidado el nombre de su autor, hay que reconocer que es anónima porque es el resultado de múltiples creaciones individuales que se suman y entrecruzan; su autor no puede tener nombre determinado, su nombre es legión." El ejemplo más genuino de esta poesía tradicional lo constituyen los



romances. Cada romance fue variando en el tiempo y el espacio y las versiones distintas llegaron a ser numerosísimas. Este ejemplo está perfectamente reflejado en la poesía flamenca. Y, posiblemente, no haya ningún poeta que no haya cultivado el romance. Nuestro poeta, José Luis Tejada, supo emplearlo con el rigor que corresponde a una persona que vivía en sus carnes la esencia del arte flamenco. Porque el romance y la seguidilla (no *seguiriya*) son la base de todos los estilos flamencos.

El flamenco -lo vengo afirmado en artículos y libros- es ARTE, ya que sus características estéticas difieren y sobrepasan las del simple folklore. Estas connotaciones hacen de él un tipo de poesía. "La voz sola de los cantes básicos -cfr. "De cantes y cantaores de Jerez", de Manuel Ríos Ruiz -en su crudeza y crujido, en su modulación intuitiva, como nacida de la entraña más que de la garganta, una música ingénita que aparece configurada desde lo más ancestral de la naturaleza humana". Esto es, a mi juicio, poesía. "Por las coplas, afirma Augusto Butler -cfr. "Jerez en la canción andaluza", pág. 5- así como por las frases populares se puede formar clara idea de cuanto sobresaliente existe en ciudades y pueblos.

Pero hay otras muchas que son raras y curiosas y que con especial cariño conserva el pueblo en su recuerdo, de tal modo que, aunque algunas veces han desaparecido sin dejar rastros de su existencia, el vulgo sigue evocándolas en sus coplas y adagios refiriéndose a ellas, como si realmente permanecieran donde las conocieran los primeros que las elogiaron en cantares y decires".

No debe extrañarnos, pues, que allá por el año 1910 (6 de abril), con motivo de la "Fiesta de la Copla", don Francisco Rodríguez Marín pronunciara una magistral e histórica conferencia sobre "LA COPLA". De ella se ha alimentado la mayoría de los poetas que han dedicado su musa a la copla, pues como dice Ramón Solís -cfr. "Literatura y Flamenco", pág. 5 -tratar de asociar los términos Literatura y Flamenco, en busca de los vehículos de relación posible entre uno y otro concepto, nos lleva a meditar sobre el trasfondo poético que en todo momento tuvo la copla andaluza, cosa, por otra parte, lógica tratándose de la creación de un pueblo de tan fina sensibilidad lírica. Estos valores poéticos le dan al cante flamenco una vertiente de comunicación, ya que debemos tener muy presente que los *cantaores* no sólo han de transmitir sus propios sentimientos -que son sentimientos comunes- con la voz, con el quejío o con el lamento, sino que irresistiblemente necesitan de la letra.

Poesía y Cante: dos expresiones artísticas arraigadas en el alma del pueblo, que se convierte en copla en la desgarradora voz del cantaor, como el poeta lo es también el "alma universal" del pueblo: "... Señora soleá, lebrillo inmenso / donde heñir a puñadas las bascas del destino, / dolido polo intenso, / malagueña ancestral del mejor vino...", que nos evocara el poeta Tejada. Porque la Soleá -como ya lo dijo Manuel Machado- es "la reina de los cantares. / Madre del canto popular. / Lloro tu son, / la copla sin par. / Y en mi vacío corazón / se oye sonar / el de *profundis* del bordón... / Lloro, cantar (cfr. "Cante Hondo", pág. 22, Madrid, 1980). Y nuestro poeta:



"... Y entre toda esta alegría, / sólo una pena sin nombre, / no poder llamarte mía. // Calenturitas de muerte / me daban cuando me daban / ganas de verte y no verte. // Pa escribirte yo mi pena / tintero chiquito el mar, / poquito papel la arena. // Yo estoy durmiendo en el suelo / pa que mi cama no pierda / el hoyito de tu cuerpo. // Por no haberte conocío / uno por uno yo daba / todos mis cinco sentíos".

Don Antonio Machado Álvarez "Demófilo" ya se dio cuenta de estos valores, al decirnos que "... Los cantes flamencos constituyen un género poético predominantemente lírico, que es -a nuestro juicio- el menos popular de todos los llamados populares; es un género propio de cantadores; quien tuviera medios para vivir entre estos algún tiempo, podría poner al pie de cada copla el autor de ella, y entonces se vería que unas, por ejemplo, eran del tío Perico Mariano, otras del Filló, otras de Juanelo, otras del Bizco Sevillano, otras del Pelao de Utrera, otras de Juana la Sandita, otras de María la Borrico, de la Junquera, de la Juana de Cádiz, de Pepa la Bochoca, de María la Regalá y de tantos otros cantadores y cantadoras que han cultivado este género a partir del siglo pasado, en cuya época se distinguió Tío Luis el de la Juliana", cfr. "Colección de cantes flamencos", pág. 3, Sevilla, 1881).

El flamenco, afirma María del Carmen García Tejera -cfr. "Poesía Flamenca", pág. 7, Cádiz, 1986- como vida y expresión de un pueblo, de una raza, va abriéndose camino, cada vez con mayor fuerza, por el mundo intelectual -concretamente por el universitario- tan cerrado e inaccesible para él hasta hace pocos años. Prueba de este acercamiento son los cada vez más numerosos tratados que sobre el tema se escriben y el progresivo interés que despierta entre artistas, pensadores y ensayistas, incluso de otros países.

El poeta José Luis Tejada no en vano fue *profesor de literatura española* en las Universidades de Sevilla, Nantes y Cádiz. El sabía ampliamente de los valores culturales y artísticos que conlleva el Cante Jondo, el mismo que subyugó a los Machado, Villaespesa, Bécquer, Rubén Darío, Salvador Rueda, Arturo Reyes, Augusto Ferrán, Narciso Díaz de Escovar, Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Fernando Villalón, Juan Rejano, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Emilio Prados, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre, Ricardo Molina, José María Pemán, Eloy Vaquero, Luis Felipe Vivanco, Tomás Borrás, José Carlos de Luna, y ¡tantos y tantos poetas que están en la mente de los que conocen la literatura!

El flamenco es universal, al tiempo que andaluz y español, debido a su inspiración profundamente humana y por la fuerza elemental con que directamente expresa problemas radicales del hombre, sentimientos y preocupaciones, deseos y experiencias comunes a todos los seres humanos. Ahora bien, el medio del que se valen - Poesía y Cante- *para la exteriorización de este complejo vivencial* no es otro que las *coplas*, que en el flamenco se llaman LETRA.

En el flamenco, dijo Ramón Solís -cfr. "Flamenco y Literatura", pág. 6, Madrid, 1975 -la letra viene a ser la almendra de ese conjunto que es la copla. Es el sentimiento de la copla lo que se canta, lo que marca la pasión y la entrega del cantaor. Es posible que la letra no se entienda -frecuente en el



flamenco-; es posible, incluso, que el cantaor la diluya en sus jipíos, pero es indudable que el cante va saliendo de él a impulso de unos sentimientos que le va marcando la letra. Alguien podría decir: hay cantes que no llevan letra, cantes en los que solamente predominan el grito y la angustia del jipío. No obstante, hay que admitir que estos cantes, no es que no tengan letra, sino que es el jipío mismo quien puede expresar su sentimiento, el que marca la pena o el dolor en la misma medida que *el poeta* puede expresar su sentimiento con una queja o un suspiro, con un gesto o una mirada en una superación de la palabra. Este sentimiento poético de la copla flamenca en su propio contenido es el que ha de darle *personalidad y forma*, y el que ha de vincularlo al pueblo y también a los poetas. He aquí, pues, la grandeza espiritual, lírica, humana, jonda y trascendental que podemos ver en cada uno de los versos que forman el precioso volumen "CUIDEMOS ESTE SON" del mago de la palabra del Puerto de Santa María: JOSÉ LUIS TEJADA.

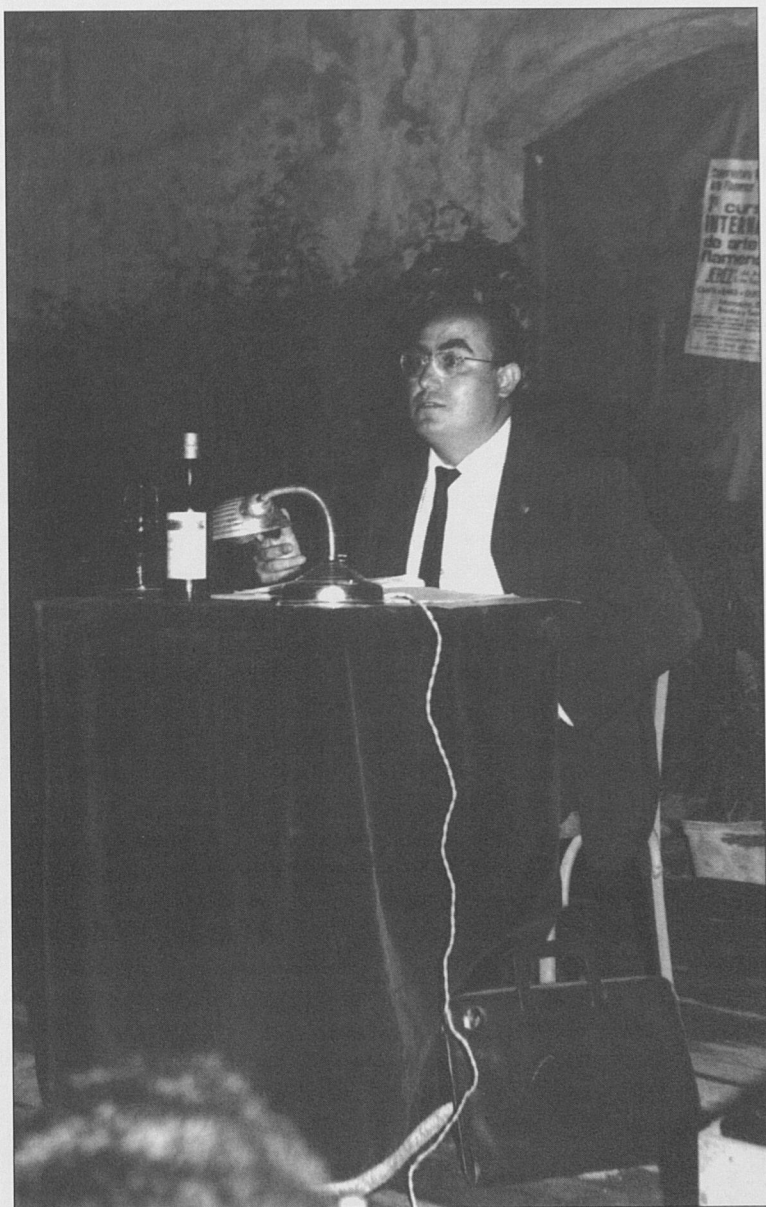
Por estas razones, y por el carácter pasional y moral de sus temas, se comprende, como afirma Rafael Cansinos en "La copla andaluza", pág. 16, Madrid, 1976, que "... Todos los grandes poetas andaluces hayan querido forjar su inspiración en el modelo de esa copla que, siendo tan estrecho, es capaz de recibirlo todo; porque la copla andaluza es como un soneto popular, más agitado y vivo; pero como él, prestándose a todo y pudiendo ser epigrama y madrigal y lección estética y mística jaculatoria".

Es preciso, pues, publicar a los cuatro vientos que el flamenco ha servido de vehículo expresivo a un buen número de poetas que, liberados de prejuicios, pusieron su *técnica y sensibilidad* al servicio de este *SUR doliente*, que clama una redención que casi no llega.

A veces, me digo a mi mismo: nada hay que apasione tanto al ser humano como el misterio; pocas cosas existen más misteriosas que el Cante Jondo, que ni siquiera es gustado, *generalmente*, por el pueblo. El flamenco es algo que alguien inventó para poder quejarse con belleza, como afirmó Antonio Gala en "Dos Siglos de Flamenco", cfr. Conferencia Internacional, Jerez, 1988. Esa belleza -creo yo- que sólo a los poetas está reservada, porque saben descubrir lo que está más allá de nuestra inmediata capacitación. Y ha tenido que ser un poeta el que dijera que el flamenco no es un *ludus*, sino un *fatum*. En una palabra, el flamenco es *una queja resignada*. Y todo está resumido en la primera página de este libro:

AL QUE DIJO ARTE MENOR
LE DABA YO UNA SONANTA
Y LA VOZ DE UN CANTAOR.

Así habló nuestro poeta JOSÉ LUIS TEJADA.



*El poeta José Luis Tejada leyendo su poesía
flamenca, en los primeros Cursos de Verano de la
Cátedra de Flamencología, celebrados en 1963.*

FOTO ARCHIVO CÁTEDRA



LA INFLUENCIA DEL FLAMENCO EN MI PROPIA POESÍA

JOSÉ LUIS TEJADA

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA. UNIVERSIDAD DE CÁDIZ.

Por el interés que pueda tener presentamos aquí un breve extracto de como el mismo poeta José Luis Tejada vió y expresó la influencia del flamenco, en su propia poesía, a través de algunas de sus conferencias.

"La influencia del flamenco, o de lo popular, en mi obra poética, puede justificarse en que al menos aspiro a ser un poeta popular y gustosamente daría mis versos, menos uno, con tal de que ese uno lo cantase la gente del pueblo".

"Si bien es verdad que en general no coinciden poesía popular y cante flamenco, en Cádiz, al menos, ese mal denominado cante chico, tan nuestro, coincide plenamente con la poesía popular andaluza, o apenas se distingue. Es quizás la única región donde se confunde lo popular con lo flamenco, y esto por una razón, porque Cádiz es, como decía Anselmo González Climent, la cuna de la *guasa* y la *guasa* es una modalidad de humor popular".

"Desde mi infancia estuve rodeado de personas que cantaban toda clase de coplas y cantares, pero lo que más despertaba mi interés, lo que más me gustaba eran las letras, que me las aprendía de memoria. Después, en mi juventud, quién más me influyó fue Manuel Machado".

Es difícilísimo para un poeta moderno, culto, llegar a calar en ese sentido popular. Basta un vocablo, una figura poética, un giro demasiado literario, una imagen barroca o rebuscada, para que se rompa el duende. Hay letras que no son cantables, *no entran*. Yo he sometido muchas letras mías a la prueba de fuego, preguntando si *entraban* por uno u otro cante, y al decirme que no, las he roto.

"Pero a veces no se logra ni siquiera esta aproximación, no basta escoger el vocabulario ni aniñar la mentalidad; a veces es solo un acento el que lo echa todo a perder. Yo estaba muy orgulloso de una letra mía, hasta que traté que un gitano del Puerto me la cantara y me dijo que no se podía cantar. Decía así:

Te vas a quear temblando
como se quea una rama
cuando se le van los pájaros.

Y, en efecto, después lo he comprendido, he repasado todas las letras conocidas y no hay ninguna en que la última palabra sea esdrújula; ese "pájaros", no entra en el cante. Después hice esta variante:



Tú vas a echarte a temblar
igual que tiembla una rama
cuando el pájaro se va".

"A lo largo de mi vida, he escrito toda clase de letras, como polos, tientos, soleares, con su transcendencia temática y con su hondura. Un ejemplo de ello son estas letras:

Tengo pena porque tengo,
y porque no tengo, más.
Porque si tuviera menos,
tendría penas doblás.

Al que dijo arte menor,
le daba yo una sonanta
y la voz de un cantaor.

Cuando en el pecho te pones
la cruz más bella que he visto,
me acuerdo de la de Cristo
en medio de dos ladrones.

Por los olivares
yo me fui a llorá:
verdes como estaban las aceitunitas,
las volví morá".

"El mundo de la bulería con su intención primaria, simplista, pero por bajo ella un fondo picaresco intencionado de chufla, me parece perfecto. José María Pemán, la describió así: "como si una ventolera se hubiese llevado la veleta", que es una estupenda definición. Como muestra, escojo estas tres de mi repertorio":

No tenemos más que hablá.
Te vienes a viví conmigo
y lo que sea será.

Nos señalan con el deo;
tú, por tu cara bonita,
yo, por mi tipito feo.

Si señalan que señalen.
Más señalaron a Cristo
y ahora le encienden altares.

"Es importante la analogía que se da entre la temática del flamenco y la poesía mística española. Esto, que puede escandalizar a primera vista, tiene



su justificación. Ni que decir tiene que al igual que Góngora, Lope, o Calderón, glosaban a "lo divino" cantares del pueblo, hoy día al no tener cancioneros hemos de recurrir al único auténtico, al cante flamenco. Esta analogía entre el lenguaje místico y el flamenco es clarísima, porque esa ascética es una preparación, como en la vida espiritual, para desembocar en la mística, y no hay diferencia poética entre el "muero porque no muero" de San Juan de la Cruz, y aquella soleá tan conocida:

Mi mal no tiene remedio;
si no me dejas me matas,
y si me dejas me muero.

Vemos, como tanto el amor místico, como el amor tema del flamenco, son amores llevados a un mismo extremo de exageración, de desinterés, de entrega, de generosidad insuperables y, a la vez, de una concisión formal extraordinaria. Claro que, en el caso de la poesía mística, es Dios el Ser amado y en el flamenco una mujer, pero la coincidencia de extremación y concisión formal es grande. Esto me ha llevado a hacer unas letras que las titulo *humanas*, donde se puede encontrar el doble sentido religioso, o humano, que dicen así:

Me llames como me llames,
si Tu llama no me llama,
no debe de llamarme nadie.

O esta otra que alude a los nombres de Cristo:

Si la mar fuera de tinta,
para escribir Tus cien nombres
quedaba la mar chiquita.

O este fandango:

A un arbolé me subí
por verte venir hermano.
Se me clavaron las manos
y sigo esperando así,
por verte venir hermano.

Creemos que, sin dejar de ser un gran poeta culto, José Luis Tejada quiso ser, ante todo, como él mismo decía, "un poeta popular", y a fuerza de meterse en las letras del cante, escribiendo miles de coplas flamencas, consiguió llegar a serlo. Una hermosa prueba de ello es el precioso libro póstumo, "Cuidemos este son", que ha visto la luz recientemente y que tan bien ha comentado nuestro colaborador Alfredo Arrebola, autor de su presentación pública, en El Puerto de Santa María, el pasado mes de noviembre.



TRADICIÓN Y FORMAS NUEVAS DEL CANTE

JUAN DE LA PLATA.

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA. UNIVERSIDAD DE CÁDIZ.

El cante flamenco por pertenecer a un tipo de tradición oral harto azarosa, que debió sufrir en los albores nebulosos de su prehistoria múltiples mutaciones, se puede considerar, no obstante, como una forma popular de música viva y en constante evolución, que se suele renovar por ciclos, dentro del sistema de cultura autóctona de la región andaluza.

Nosotros intentaremos referirnos al proceso histórico del flamenco, a su gestación en la clandestinidad, en la que se forma la tradición, y a la posterior aparición de nuevas formas que lo fueron enriqueciendo, hasta configurarlo tal como hoy día lo conocemos, una vez generalmente aceptado como la más importante manifestación musical del pueblo andaluz.

La tradición flamenca nace, a partir del encuentro de determinados elementos y substratos musicales que ya existían, desde los orígenes de Andalucía, con los que, posteriormente, y a través de siglos, serían aportados por moriscos, judíos, negros y gitanos, que unieron sus distintas culturas étnicas al acervo común andaluz. Sin olvidarnos de la importante fuente literaria que supuso, para la formación del cante, el riquísimo tesoro del romancero morisco, primero, y el romancero castellano-sefardí, más tarde, una vez superada la clandestinidad y el hermetismo de los siglos XV al XVIII.

La comunidad gitano-andaluza, en su forzada convivencia con moriscos y esclavos negros, aprendió de éstos todos los misterios y ritos de sus canciones y bailes, tan reiteradamente prohibidos por los conquistadores castellanos-leoneses, desde el siglo XV; haciéndolos finalmente cosa propia y conservándolos, celosamente y en secreto, durante el largo período de tres siglos aproximadamente, dando así lugar a la que llamamos etapa hermética o de gestación del cante flamenco.

Queda fuera de este hermetismo la interesante aportación judeo-andaluza, que sigue viva en algunas formas del folklore andaluz, y que, con posterioridad, enriquecería también la tradición flamenca.

Durante el período de persecuciones a que se ve sometida la raza gitana, ésta sufre, al menos en Andalucía, importantes mutaciones que prácticamente terminan convirtiéndola en otro pueblo bien distinto al que aparece en estas tierras, en el siglo XV, y que lo diferencian notablemente del resto de los gitanos que se extienden por el resto de España y de otros países europeos. El emparejamiento de numerosos individuos de la raza gitana con otros,



moriscos y, en menor grado, de raza negra africana, introduce sensibles cambios en su cultura originaria, cambia buena parte de sus costumbres, altera sus oficios, y les hace aficionarse extraordinariamente a la música de los cantos y bailes de los otros dos grupos étnicos, hasta el punto de adoptarla y fusionarla con la suya propia.

Cuando desaparecen totalmente del suelo andaluz los moriscos, judíos y negros, cantidades ingentes de ellos ya habían sido absorbidos por el pueblo gitano, con el que se mezclan para poder sobrevivir; puesto que los gitanos eran perseguidos, pero no condenados a muerte, y sólo se les exige que abandonen su vagancia, indumentaria tradicional y costumbres licenciosas, para que puedan vivir en paz, siempre que se asienten en sitio fijo y elijan un medio de vida honrado.

Los gitanos que eligen asentarse en Andalucía, forman sus propios guetos, que los andaluces denominan gitanerías, en los arrabales de poblaciones importantes como Sevilla, Jerez, Cádiz, Granada, Málaga y otras zonas del Sur de la península, donde emprenden una vida sedentaria, empleándose en labores agrícolas y olvidando, poco a poco, sus oficios tradicionales de herreiros y canasteros, más propios de la trashumancia.

Nace un nuevo pueblo, una nueva etnia, que vive camuflada entre los gitanos andaluces del Sur. Son los flamencos, campesinos expulsados, que llevan en su sangre cruces de moriscos, negros y gitanos. Andaluces de la marginación, especialmente dotados para crear una música, unos cantes y bailes, que primero conservan como un tesoro, pero que más adelante, cuando se sientan libres, sacarán a la luz como indeleble seña de identidad.

A mediados del siglo XVIII, los gitanos y los moriscos, junto con los negros, constituyen un sólo pueblo marginal en Andalucía, el flamenco, que trata de acomodarse a las exigencias de la sociedad andaluza, de origen castellano-leonés, en su mayoría. No obstante, para el resto de los andaluces, pasan por se únicamente gitanos, ya que el pueblo flamenco, como resultado de razas perseguidas y proscritas, debe vivir condenado a ocultar sus orígenes por temor a la expulsión, al presidio o a la mano del verdugo.

A raíz de las leyes más humanizadas de Carlos III, el pueblo gitano -no olvidemos que los gitanos del Sur se llaman, a sí mismos, flamencos- conviene en adoptar una forma de vida sedentaria y se ejercita en trabajos fijos y permanentes, bien en la fragua o en el campo. Comienzan a confiarse, una vez empadronados y admitidos como ciudadanos libres, y llevan a lugares públicos la herencia morisca de sus cantes y de sus bailes, dando así a conocer, sin reservas mayores, salvo excepciones, las distintas formas y estilos de su patrimonio oral, que marcan las líneas maestras de una música ancestral, conservada herméticamente, durante tres siglos, en el seno familiar y en los propios guetos.

Esta tradición, al conservarse secretamente, obligada por las reiteradas prohibiciones, aunque permanece viva y fuerte, no ha tenido ocasión de evolucionar, en contraste con el resto del folklore andaluz y con otras tendencias de la música popular, como hubiera podido hacerlo en otras circunstancias de paz y libertad. Por lo tanto, las formas primitivas, las primeras que



aparecen en público, son completamente arcaicas y emparentadas unas con otras, sin influencia exterior apenas, por no decir ninguna.

Estas formas, en su esquema principal, vienen a constituir las llamadas gilianas y los corrios, o coplas corridas, adaptadas de los romances de origen morisco, sefardí o castellanos, pero con música gitano-morisca; y las tonás, o tonadas, a las que se atribuye creación personal de los primeros artistas que las dan a conocer, pero que, indudablemente, deben tener un origen mucho más remoto. Modalidades de las tonás son el martinete, la debba y la carcelera. Hoy, estamos observando, como los cantaores profesionales ya no hablan de estos cantes, sino únicamente de tonás, en un deseo de volver a lo orígenes.

El tango es otra de las formas más antiguas y no tendría nada de extraordinario que, en un principio, se bailara al son de atabal o tamborcillo. Podría derivarse de alguna danza de negros, a la que moriscos, o gitanos, pusieron el cante. Casi todos los investigadores coinciden en que su nombre podría haberse originado de la onomatopeya ¡tang!, que se corresponde con el tañido de un tambor. Desde luego, en las escandalosas fiestas de los esclavos prietos y blancos, que éstos solían organizar en el Jerez de mediados del siglo XV, se tañían atabales, panderos y otros instrumentos. En el XVII aparecen en Jerez, por otra parte, gitanos condenados a tocar el tambor en las Milicias. En las primeras grabaciones de tangos, algunos aparecen como "tangos americanos". ¿Quiere esto decir que lo trajeron esclavos negros, procedentes de América latina?

A la soleá la llaman muchos cantaores la madre del cante, y podría derivarse de alguna antigua toná de la que ya no quedara rastro. Otros investigadores le adjudican una aparición más moderna, sobre mediados del siglo XIX, pensando que pudiera tener su origen en los antiguos jaleos que se bailaban en el rincón de Jerez y Cádiz. La vieja teoría que hacía descender la soleá de la caña y del polo, hace tiempo que fue desechada. La caña es una forma primitiva andaluza, indudablemente, pero su origen musulmán aún no ha podido ser fijado con certeza, pese a que era uno de los cantes que más se solían ejecutar en los siglos XVIII y XIX. Por otra parte, el polo parece ser la soleá personal de un cantaor rondeño, conocido por Tobalo el Polo, según descubriera el investigador malagueño José Navarro Rodríguez.

Nos queda una multitud de fandangos locales o comarcales, bailables en su mayoría, que se fueron aflamencando en el siglo XIX, dando paso a lo que serían las malagueñas y los llamados cantes de Levante; surgiendo de ahí también los fandangos artísticos o de creación personal, que tuvieron su apogeo entre los años veinte a los cincuenta de este siglo. A los fandangos primitivos o regionales, se les atribuye una herencia árabe, siendo formas que ya estaban en lo común del pueblo andaluz, escapando por tanto al hermetismo impuesto a los demás cantes que, por cerrados y profundos en sus formas, se les calificó de "más jondos".

Otras modalidades flamencas, emparentadas con la tradición regional andaluza, las constituyen las serranas, las trilleras, las nanas y, en general, todos los cantes de la campiña, o que se enmarcan en zonas rurales. En un



principio carecían de todo parentesco flamenco, como ocurre con la saeta, que deja de ser una monótona salmodia popular, para aflamencarse a finales del XIX o principios de este siglo, siendo los cantaores jerezanos -La Serrana, Manuel Torre, La Pompei...- quienes las cantan por seguiriya, y los primeros que la graban en discos de pizarra.

Al llegar aquí, podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que ningún cante andaluz es flamenco, hasta que no es bautizado, adaptado y mejorado artísticamente por el grupo étnico gitano-morisco, que se denomina a sí mismo *flamenco*, y que tradicionalmente hizo del cante y del baile todo un rito y toda una memoria cultural, que constituye su único patrimonio y el bagaje que le abrirá, definitivamente, las puertas de la sociedad andaluza, desde el momento en que decide integrarse en ella.

Mientras el común del pueblo andaluz hace del cante y de sus bailes un folklore regional, para su diversión y recreo, en ferias, cruces de mayo y romerías, los flamencos, a los que el pueblo sigue llamando gitanos, hacen un uso más personal y dramático de sus propias creaciones, que para ellos tienen un sentido mucho más trascendente; y si la mayoría de las coplas del resto de los andaluces son de temática amorosa, el viejo cante jondo de los flamencos además de amor, nos habla de vida y de muerte, y cuenta retazos de la historia de su pueblo, narrando sus persecuciones y las propias tragedias familiares.

Los artistas gitanos que practican este cante lo hacen a modo de voceros de su raza, de la que se sienten muy orgullosos. Suelen ser intérpretes dotados de excepcionales facultades y grandes conocimientos, que heredan de padre a hijos; dándose la circunstancia de que mientras en los demás artistas populares, raramente se cuentan antecedentes familiares, entre los de la etnia flamenca, raro es el que no pertenece a una familia de larga tradición artística, en la que destacan los maestros creadores de escuelas, que son las mismas que siguen sus descendientes. Esto hace que las formas y los estilos personales -justo es reconocerlo- se conserven con mucha más fidelidad dentro de la comunidad flamenca, o gitano-andaluza, que dentro del resto de los andaluces, no pertenecientes a esta raza privilegiada, que es la que tiene el acierto de dar forma definitiva a la mayoría de los cantes.

APARECEN NUEVAS FORMAS

El cante flamenco, debido a su ductilidad, admite toda clase de corriente innovadora, de ahí que dos cantaores no canten nunca igual, aunque practiquen la misma escuela. No existen reglas escritas, sólo ritmos y compases, músicas, en definitiva, que están en el aire, en el recuerdo de los que las transmiten oralmente. Las primeras formas que rompen, o intentan romper con las tradicionales, no son otra cosa que los estilos llamados personales; intentos individuales de buscar nuevos caminos expresivos.

Nuevas formas, en su tiempo, aparte de todos los estilos personales de tonás, seguiriyas, soleares y otros cantes, que enriquecen indudablemente el frondoso árbol genealógico del cante, las tenemos en la revolución que cons-



tituyó en su momento la aparición de las llamadas malagueñas de Enrique el Mellizo, a quien se atribuye también la creación de los tientos - otros nos hablan de Chacón- y un tipo de alegrías, basadas en la jota; aparte otras genialidades personales, adaptadas a las soleares y a las seguiriyas.

Por otra parte, las recreaciones que don Antonio Chacón hace de la malagueña, de la granaína, la media granaína y de todos los cantes de Levante son, igualmente revolucionarias, quedando definitivamente fijadas en el tiempo.

Nuevas formas son, por otro lado, las recreaciones personales de Manuel Torre, especialmente su taranto y sus seguiriyas, que han quedado como modelos, para los muchos cantaores que han venido a beber en sus fuentes.

Los llamados cantes "de ida y vuelta", constituyen también otros intentos de crear nuevas formas, basadas en canciones del folklore hispanoamericano, que llegan a gozar de un inusitado auge en los años del primer tercio de este siglo. Y son nuevas formas las adaptaciones que se hacen de canciones asturianas y gallegas, como el garrotín y la farruca; destacando, precisamente en esta última modalidad un cantaor, tan enraizado en las tradiciones de su raza, como fue Manuel Torre.

Estos cantes, todos ellos, tienen sus épocas, pero luego decaen y pasan de moda, aunque algunos queden en el recuerdo de los aficionados; especialmente porque son fijados en el tiempo, gracias a la aparición de los registros fonográficos; primero en cilindros de cera, a finales del XIX, y posteriormente, desde principios de este siglo, en discos de pizarra, luego en microsuros, y más recientemente en compactos.

La renovación, hay que decirlo, es siempre buena y enriquecedora, porque nos demuestra que el flamenco continua vivo. Y no cabe duda que cuando un artista crea una nueva forma, realmente importante y con calidad intrínseca, ésta permanece y es aceptada, pasando a formar parte, para siempre, del elenco y de la historia del cante flamenco. Pero cuando no hay base, ni existe calidad, esa forma terminará llevándosela el viento.

Como ya hemos dicho, el flamenco está sujeto a ciclos renovadores, en los que se pone de relieve, con mayor o menor intensidad, la inquietud de sus intérpretes más destacados por encontrar nuevos cauces expresivos para una música que, a pesar de que a muchos puristas pueda parecer perfecta y totalmente conseguida, en su amplia y variada gama de estilos, compases y medida, puede y debe actualizarse, para no caer en el inmovilismo, hasta llegar a desaparecer como tradición oral que a nadie interesa. De hecho, y ésto es alarmante, con el paso del tiempo han llegado a desaparecer prácticamente, cantes en otra época muy vivos y cultivados como los corrios, o romances, la caña, el polo, la liviana, la serrana, la rondeña, el mirabras y las romeras; amén de otros de menor entidad. Incluso forma tan simple y primitiva - si bien más andaluza que flamenca- como la nana, raíz primera de la tradición auditiva, que nos enseña a amar el cante, desde que nacemos, ya no se cultiva apenas, en ninguna parte de Andalucía.

A mediados del siglo XX, asistimos al frenesí de la rumba catalana, injertada en el flamenco, a través de los tablaos comerciales. Una modalidad que desorientó a muchos, que tuvo su época y que no aportó nada en absoluto,



desapareciendo sin pena ni gloria. Como ya nadie se acuerda de cierto tipo de balada aflamencada que irrumpió con gran fuerza, hace pocos lustros, y que parecía amenazar los cimientos del flamenco. Porque hay que tener en cuenta que, en esto de las innovaciones, también ha habido quienes han intentado colar gato por liebre y no todo lo que pareció, en su momento, una forma nueva, supuso una aportación válida.

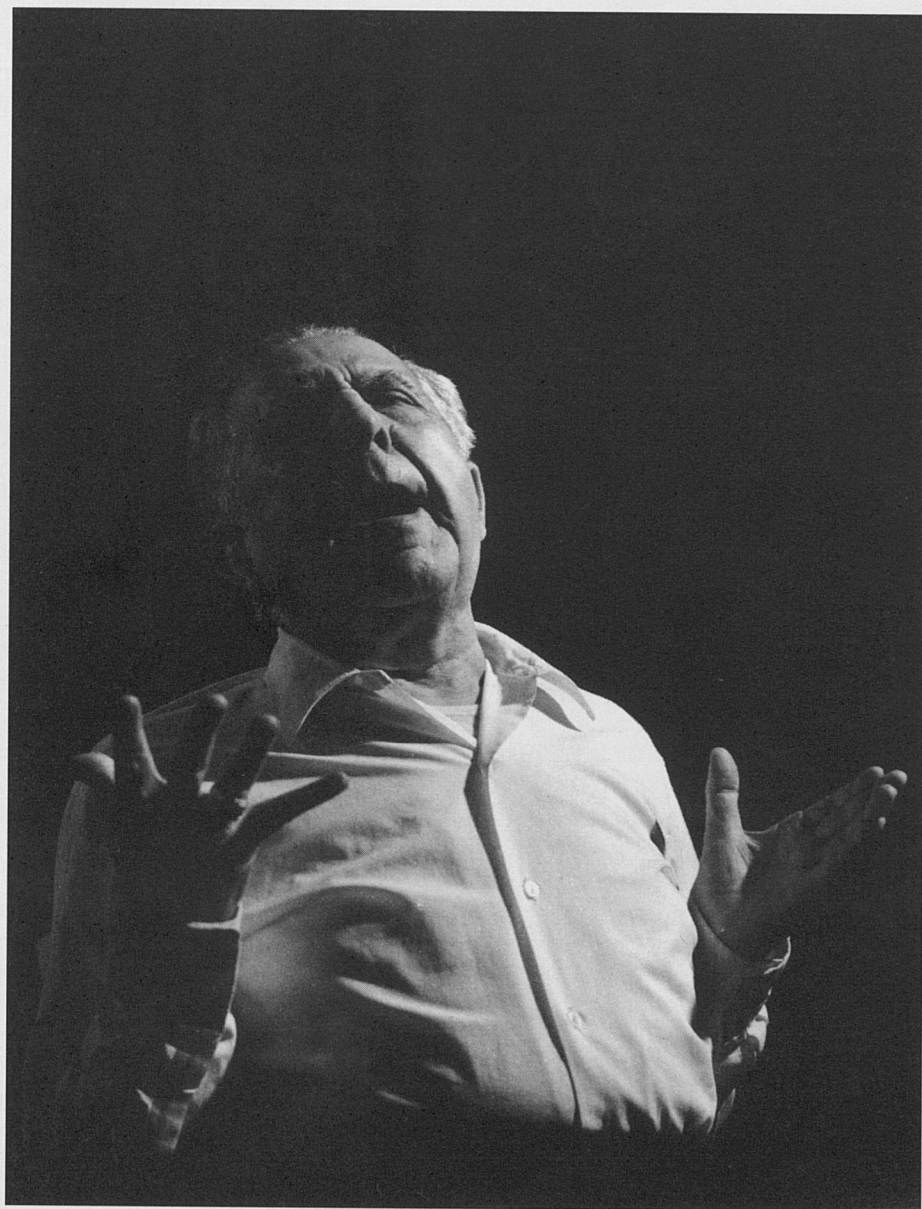
Pasemos por alto, dos etapas muy importantes, en la historia del flamenco, como son su paso por el café cantante y su salto al teatro, convertido en espectáculo. La primera, a pesar de los muchos detractores que tuvo en su época, podemos considerarla como altamente necesaria y positiva, para dar a conocer a la generalidad del pueblo andaluz, y español, por extensión, un arte que se nos había mantenido oculto durante tres siglos. Y la segunda, en cierto modo, supuso una dignificación, un intento de teatralizar el incipiente espectáculo flamenco y, desde "Las calles de Cádiz", de la Argentinita, hasta "Medea" de Manuela Vargas y "Yerma" de Carmen Cortés, pasando por "Zambra" de Caracol y los ballets de Antonio, Pilar López y de otros artistas, muchas y válidas han sido las propuestas escénicas que se ha ofrecido; aunque otras, las más, no resultaron tan positivas.

Y ahora, en este tiempo, en el momento presente, estamos asistiendo a un ciclo que se ha dado en llamar experimental y que, curiosamente responde a un proceso de renovación que se está gestando a la inversa de como ocurrió anteriormente. Porque no se trata de las genialidades de un determinado intérprete; de una creación basada en los viejos cánones, como ocurrió casi siempre; ni tan siquiera de recreación; ni de un estilo personal, para hacer una cosa nueva con una forma ya existente y aceptada. No se trata, pues, de un movimiento renovado que haya surgido dentro del mudo flamenco, para adaptarle modas musicales extrañas, que pertenecen a otro tipo de tradición etnomusical; sino que es todo lo contrario; algo que afecta al flamenco, pero de fuera hacia dentro.

El flamenco progresivo, el flamenco moro, o el flamenco moderno, cruzado de música pop y de rock, y de merengue, salsa y otras fusiones, salvo excepciones, que se nos antojan descaradamente comercializadas, son experimentos que no ahondan para nada en la raíz del flamenco, porque son completamente ajenos a su mundo y surgen de forma marginal. Están en la periferia del espectáculo flamenco, intentando tímidamente más que una renovación, una revolución, que sería nefasta para una tradición amasada en sus orígenes, con sufrimientos, con amor y con lágrimas. Pero de esa periferia no pasarán, al tratarse de formas experimentales sin base ni fundamento, que no responden a lo que en rigor debe ser una evolución acorde con los esquemas tradicionales. Y ello, por estas cuatro razones:

1ª.- Porque se trata, efectivamente, como dejamos dicho, de un proceso totalmente a la inversa. Es decir, que se está produciendo desde fuera del flamenco, y no dentro del mismo, por generación espontánea, como tradicionalmente ha ocurrido en otros ciclos históricos del flamenco.

2ª.- Porque el flamenco no se enriquece con estas aportaciones experimentales de grupos de música moderna; sino que es el flamenco, su música



*Pepe el de la Matrona, una de las voces más
– apegadas a la tradición, que sirvió de enlace
entre el cante del siglo XIX y el del XX.*

FOTO ARCHIVO CÁTEDRA



autóctona, la que sí está enriqueciendo las composiciones de estos grupos que, si no fuera por ello, pasarían completamente desapercibidos, dentro del abigarrado mundo de conjuntos como hoy luchan por prevalecer, en la confusa panorámica en la que se mueven, con sus novedosas extridencias.

3ª.- Porque los cantaores al modo tradicional, que han ido por delante, en todo el tiempo, en la búsqueda de nuevas formas personales, hasta el momento se mantienen insensibles en su mayoría, y de espaldas a este movimiento musical que les es absolutamente ajeno e indiferente. Y

4ª.- Porque este intento de crear nuevas formas, a base de introducir más wátios e instrumentos nuevos, como pueden ser el bajo eléctrico, la flauta, o el bongo y la caja, está siendo llevado a cabo por grupos al margen del sistema tradicional en que, desde siglos, se ha ido fraguando el arte flamenco.

Todo ésto, naturalmente, desorienta y crea confusión entre el público en general y los aficionados menos iniciados. No obstante, hay que señalar, como algo positivo para el futuro de nuestro arte tradicional que, contrariamente al proceso seguido por esos grupos experimentales extra-flamencos, felizmente hay todavía artistas inquietos y con auténtico genio creador, que, sin salirse de lo que pudiéramos denominar una base clásica, tratan, de una forma válida, de hacer que el flamenco se pueda seguir sintiendo vivo, buscando formas más actuales para que la tradición no se pierda.

Como ocurrió en épocas anteriores, unos lo conseguiría y otros no. Unas formas prosperarán y pasarán a la historia del flamenco, mientras otras no dejarán de ser modas de un determinado momento, que más tarde se verán arrolladas y relegadas al olvido por otras corrientes artísticas, igualmente perecederas.

Como tradición oral de un pueblo, el andaluz, plenamente identificado con esta rica manifestación musical de su cultura, debemos cuidar unas formas hondamente enraizadas en la propia esencia de nuestro ser. Pero la tradición jamás debe estar reñida con el futuro, siempre que el futuro no ignore ni traicione los valores que nuestros antepasados nos legaron.

En resumen: La tradición debe continuarse y conservarse, con amor y con celo, a toda costa. Mas, sin cerrar sus viejos postigos a ningún aire renovador. Sólo así podremos sentirnos orgullosos de poder seguir celebrando, bien viva, la maravillosa manera de exaltar y entender la vida que tiene Andalucía, a través de su cante, su baile y su música flamenca.



ESCRIBIR DE FLAMENCO

LUIS CABALLERO

CANTAOR.

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA. UNIVERSIDAD DE CÁDIZ.

Cuando de lo que se trata es tan importante como para que celebridades de la Música nacional e internacional lo reconozcan y lo tomen como base de afamadas composiciones, cuando el encanto, el embrujo y el dramatismo de un tema es aplaudido en el mas remoto rincón del mundo culto, cuando la sensibilidad de las almas más ajenas al lugar de origen del fenómeno lo adoptan como "propio" medio de expresión espiritual, el caso en cuestión no es como para que quede huérfano de letra impresa. Más tarde o mas temprano, la fuerza de esa realidad viva empujará la pluma de algún interesado, en la exploración del misterio.

Si después resulta ser que somos mas los de 3ª que los de 1ª, tampoco en la cumbre de las Letras son todos cervantes, quevedos, lorcas o galas.

No es verdad que sobre, quien escribe de Flamenco.

Quienes eso afirmen, o comenten, ignoran lamentablemente lo necesitado que sigue estando este campo de una -eso sí- auténtica e imparcial nobleza conocedora del terreno. Nunca será suficiente lo que de este remoto, maltratado y siempre discutido tema se escriba. De Flamenco la verdad es que apenas se ha escrito, si reparamos en toda la literatura, estudios y pormenores técnicos a que fue y sigue siendo sometida, por ejemplo, la tauromaquia, la pintura, la ópera, etc. ¡Cómo no escribir de Flamenco!

¿A qué nivel de descrédito e indiferencia social no llegaría el Flamenco -el Cante sobre lo demás- para que hasta en nuestros días los propios andaluces sigan desconociéndolo casi en su totalidad?. ¿Cuánto tiempo ha tenido que pasar para que el Flamenco comience a tener un sitio en el libro y la prensa?. ¿De no haber sido por la pluma del que escribe, se aplaudiría hoy el Cante en París y Tokio?. ¿Se alzarían monumentos, mausoleos, mosaicos conmemorativos y nombres de calles y de cantaores y cantes por la geografía andaluza?. ¿Hemos sido nosotros, los interpretes por sí solos, los acreedores de esta expansiva admiración, reconocimiento, consideración y respeto por el Flamenco, dentro y fuera de España?.

La ignorancia es perdonable cuando no tuvo ni oportunidad ni posibilidad de aprender el que no sabe, pero menos dispensable cuando el "corto de vista" solo ve a través del fanatismo y la vanidad de sus gafas. Sabemos tanto los que cantamos y los que escuchamos, somos tan cabales, tan puros y puristas que no aceptamos, por ejemplo, la palabra flamencología y menos al



flamencólogo. Somos tan flamencos como para desconfiar de la culta investigación, aceptando por el contrario la "literatura imaginativa de la tradición oral". Desconfiamos del que escribe según va pensando, sin dudar del que lo hace según le van dictando.

Se niega mucho al que escribe y lo que escribe. Y no es que estemos totalmente equivocados: Existen razones para someter a examen, como no, lo poco, mejor o peor, que de Flamenco se dice en el papel, ¿pero qué es lo que en esta vida queda exento de exámenes, análisis, críticas y dudas?. Sin embargo en los que escriben encuentra este complejo mundo y mundillo la mayor parte de su protección, defensa y proyección: La literatura marcha implícita en la presentación del acto y actuante, en la conferencia, en la crítica, en la apología, en el libro, en la Radio, en la T.V. y en el propio disco. ¿Cómo no necesitar el Flamenco de la literatura?. Pues la literatura se hace escribiendo. El Flamenco nace de la tierra, lo expresa el artista y lo valora la inteligencia. El valor espiritual de la hondura lastimada que emana de la voz cantaora que expresa tan extraño sentir siempre estará mas cerca del interés, análisis y comprensión cultivada que de la elementalidad popular, mas presta a lo liviano que a lo profundo. Cada día va quedando mas clara esta demostración. Quizás al cante le guste mas que lo aplauda la garantía de Triana y Jerez, pero lo cierto es que desde donde el público aplaude con mayor conocimiento de causa es desde un cierto sector cultural con categoría internacional.

La historia la hacen sus protagonistas pero la escriben sus historiadores, y si la historia no tiene historiadores se pierde como se perdió la del Flamenco tras el siglo XVIII. Aún después de aquel siglo el Flamenco fue una mina sin descubrir, y aún descubierta tardó mucho en encontrar ingenieros que encauzaran esa riqueza abandonada. Hubieron de pasar muchos años para que -primero el que escucha y después algunos de los que cantan- supieran de Demófilo y Franconetti. Demófilo -uno que escribe- lamentando y pronosticando, Franconetti -uno que canta- evolucionando y dignificando. Un intento en solitario de dos inteligencias aparte que, a duras penas, enlaza con el concurso de 1922 en Granada. Otra vez el intento de redención parte de los que escriben; de la Universidad, el Arte y el intelecto. Y de nuevo pasarán 30 años de abandono para que en la década de los 50 se reproduzca un brote renacentista orientado y dirigido infaliblemente por la autoridad de la inteligencia, la sensibilidad y la cultura.

Volvemos a justificar la ignorancia manejada por "decreto". "Una buena mayoría del pueblo andaluz -escribe el poeta granadino Antonio Carvajal- se ha visto impedida de conocer lo que realmente le es propio, merced a una política "cultural" celosamente dirigida y ha tenido que remitirse y desenvolverse -a la fuerza ahorcan- en unos esquemas degradados y, en definitiva, falsos. Prueba irrefutable es que, para no poca gente, flamenco y Manolo Escobar viene a identificarse". Pero ya no debían padecer ese mismo estado de ignorancia algunos que otros auténticos profesionales del Arte Flamenco que en nuestros días aseguran textualmente que "lo que hay es que cantar, no escribir" y que "la historia del Cante quienes tienen que escribirla son los



cantaos". No creemos que a estas alturas haya necesidad de repetirle a ningún profesional de qué modo y manera arrastraban su malvivir los artistas de este género cuando lo que había era que cantar, no escribir; cuando el Cante y el cantaor estaban solos, cuando la tinta que se gastaba en comentar el Flamenco durante 30 años cabía en un dedal. ¿Quiénes les conocían y desde que tribuna se les defendía?

¿Escribir la historia del Cante los cantaos? Sin negar rotundamente la difícil posibilidad de contar con alguna excepción, mas futura que presente, la verdad es que cantaos que escriban de cante escasean tanto como albañiles que escriban de arqueología. Hubo un cantaor al que, abandonado en un miserable rincón de su propia tierra, le tendió una mano que sabía escribir, nada menos que aquel grande, noble y justo andaluz que se llamó Blas Infante, para así, con solo dejarnos unas pequeñas notas biográficas y unos cuantos retratos, llenar oportunamente parte de un hueco histórico flamenco, que tanto nos está ayudando hoy.

Un verdadero y extraño milagro documental acaecido gracias al sentimiento de responsabilidad de dos excelentes y notable andaluces: D. Fernando Rodríguez de Triana y D. Blas Infante de Andalucía; milagro que con el del venerable padre de los Machado corroboran la acuciante y sedienta necesidad que el flamenco tuvo y tiene de plumas que lo perpetúen. En este sentido sabemos cómo bastante después se ha iniciado un cierto movimiento literario al que, peor o mejor orientado, no debíamos desalentar con nuestra repulsa e indiferencia. Importa mucho la palabra escrita en el Flamenco siempre que el escritor, como el tocaor -al decir de A. Mairena- "sepa su obligación". Estas publicaciones especializadas, que con tanto esfuerzo y absoluto desinterés material logramos -con nuestro trabajo y nuestro tiempo particular- sostener los menos para los más, nunca debían caer en círculo cerrado y compadros que dieran lugar, y con razón, a rencillas, decepciones y abandonos.

En el tiempo será donde mas eco y utilidad encuentre lo que, tanto para hoy como para mañana, escribamos siempre. Escribir es perpetuar, inmortalizar. La simple y frágil anécdota contada hoy, mañana será lápida de granito en la historia: A Manuel Torre y a Pastora Pavón les sigue encumbrando, mucho mas, lo poquísimo que de ellos dejó escrito Federico García Lorca que todo lo muchísimo que cuenta la limitada versión oral.

Tenemos y estamos en la obligación de escribir de Flamenco.



LA SAETA DE CÁDIZ (SAETA DE LA MÓNICA)

RICARDO RODRÍGUEZ COSANO

INVESTIGADOR.

Cuando escuchamos la saeta de Antonio Almendrita, "En el patio de la cárcel" por primera vez, caímos de lleno en la sorpresa y en la curiosidad; sentimos sorpresa porque estábamos ante una saeta con connotaciones propias y curiosidad, porque desconocíamos su cuna y procedencia ya que sólo aparecía el título de "Saeta de la Mónica".

Así pues, cuatro cantaores gaditanos se encargan de interpretar un estilo de saeta de características propias e inconfundibles que responde al cante propuesto a través de la discografía: Antonio Almendrita, al principio, El Niño de la Viña, más tarde y Carmen de la Jara y Juan Silva, con posterioridad.

En cuanto a las referencias de tal saeta, Antonio Almendrita tiene asignado el título de "Saeta de la Mónica" mientras que el Niño de la Viña incorpora el título de "Saeta de Cádiz". Como se puede comprobar, esta saeta tiene una cuna y un nombre; Cádiz es su lugar de origen y también se la llama "Saeta de la Mónica". Posiblemente, esta saeta gaditana deba su nombre a una saetera de dicha tierra que se llamó Mónica.

A continuación, transcribimos los textos de dos saetas de los cantaores citados correspondientes a dicho estilo:

1 En el patio de la cárcel
2 me dijo Pedro así
3 donde está mi libertá
2 donde está mi libertá
3 que desde niño la perdí

ANTONIO ALMENDRITA
(Saeta de la Mónica)
Archivo del Cante Flamenco
VERGARA

1 Silencio (bis) que ya se ve
2 la Luna de día en la calle
3 no es el Sol el que ilumina
2 no es el Sol el que ilumina
3 es la Virgen de la Mercé
2 es la Virgen de la Mercé
3 que a paso lento camina.

EL NIÑO DE LA VIÑA
(Saeta de Cádiz)
Así canta Nuestra Tierra
en Semana Santa
(Caja de Ahorros de Jerez)

En cuanto a la construcción melódica de esta saeta, podemos comprobar que la misma se compone del verso 1 y bloques de dos versos (2 y 3).

La primera saeta contiene dos bloques perfectamente estructurados y la



segunda, tres bloques de dos versos como puede constatarse. Los respectivos bloques melódicos responden a un mismo arquetipo por lo que cada saeta de este estilo puede llevar dos o más bloques.

El verso 1, de entrada, responde a la melodía de la saeta por seguiriyas para continuar con el verso 2 que corresponde al primer bloque de versos. Al comenzar este cante, el aficionado cree que está escuchando una saeta por seguiriyas pero la sorpresa surge cuando el cantaor entona el verso 2. Así pués, al faltar los ayes de conexión de la saeta seguiriyera. se descubre lo esencial de esta saeta gaditana que constituye la melodía de estos bloques de dos versos que suelen repetirse para completar los cinco versos de este cantar, aunque puede llevar hasta siete como en el caso de El Niño de la Viña.

Veamos, ahora, las saetas de Carmen de la Jara y Juan Silva respectivamente:

Carmen de la Jara
Juan Silva

"María subiste al cielo"
"Entre los brazos, sostienes"
"Con la túnica morá"

(SAETAS GADITANAS) Fonoruz C-1041 1993

Si comparamos las saetas de los cantaores gaditanos mencionados, podremos comprobar fácilmente que se trata de un mismo estilo propuesto. Sin embargo, sus aires son distintos ya que Antonio Almendrita responde a la sobriedad del canto entresacado del pueblo llano; en El Niño de la Viña, está más marcado el acento carcelero al interpretar las escalas ascendentes de los tercios, mientras que Carmen de la Jara y Juan Silva tienen totalmente aflamencada esta saeta. No obstante, a través de un mismo hilo musical, los cantaores van recreando y, en la actualidad, todos los cantes se van revisitando inevitablemente del ropaje flamenco, buscándose la identificación con la esencialidad de las corrientes del Cante Flamenco.

Como se ha podido comprobar, la saeta gaditana posee entidad propia en su estructura melódica. Sin embargo, otras saetas pueden rematarse con las notas del estilo gaditano, interpretando un sólo bloque compuesto por los versos 2 y 3. He aquí, dos ejemplos de lo que se acaba de relatar:

1 Ni la Luna (bis) con su manto
2 ni el Sol con sus resplandores
3 pa mi representan tanto
4 como la Virgen de los Dolores
5 cuando sale (bis) el Viernes Santo.
2 Como la Virgen de los Dolores
3 cuando sale
cuando sale el Viernes Santo (bis).

Martinete
CARMEN DE LA JARA
Saetas Gaditanas
Fonoruz C-1041 1993

Saeta de Cádiz

1 Que bonita (bis) y soberana
Ayes
2 va esa flor de primavera

Seguiriyas
JUAN SILVA
Saetas Gaditanas



3 y que doblen las campanas
4 porque llega tan galana
5 la Reina de las "viñeras"

Fonoruz C-1041 1993

Ay

6 porque llega tan galana
7 la Reina de las "viñeras"

2 Porque llega tan galana

Saeta de Cádiz

3 la Reina

la Reina de las "viñeras" (bis).

Finalmente, hemos de advertir que, a esta saeta gaditana, le sobra identidad para conformar un estilo propio, dentro de los cantes reconocidos de este palo del Cante Flamenco, a pesar de su escasa divulgación.



Saetera de finales del siglo XIX, por García y Ramos.
ARCHIVO CÁTEDRA



POESIA

UN SONETO INÉDITO DE CESAR GONZÁLEZ RUANO.

LA VOZ DEL CANTE

(Copla a las seis y media de la mañana.
Madrid, Alcalá 70).

El toro de la copla en la escalera
su aliento, alcohol y nardo resbalado,
trae a mi corazón, y en el tejado
nubes pintan de azul la primavera.

¿De quién es esta voz? ¿En que barrera,
fuera de su garganta, hacia el dorado
redondel, de si misma, fleco airado,
rumbo y grito, la vi, matriz torera?.

Infanta sin Ravel, blanca de cales
resucita de pie y pide aguardiente
la mañana fantástica española.

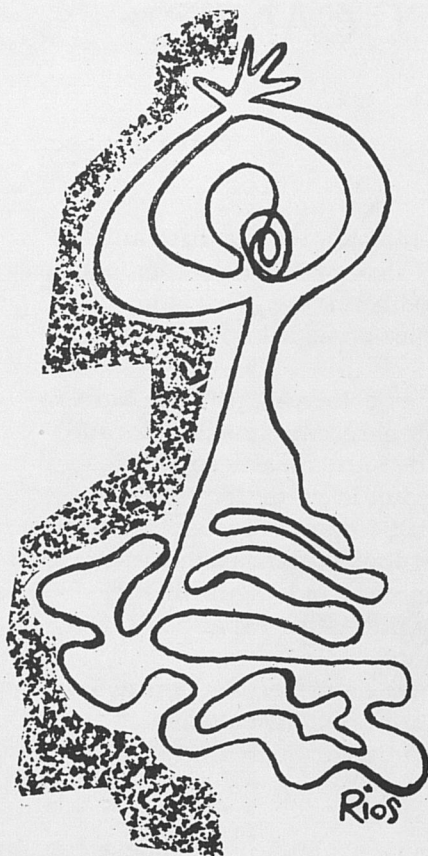
Y el sol, llave de oro en los portales,
saca ese toro popular, caliente,
de la flamenca voz que canta sola.

N. de la R. - Cesar González Ruano, poeta español nacido y muerto en Madrid (1903-1965) fue, además, un escritor de elegante prosa y destacado periodista, desde los 24 años; colaborando en los principales periódicos madrileños del segundo cuarto del siglo XX. Según Federico Carlos Sáinz de Robles, en su "Historia y Antología de la Poesía Española" (Ed. Aguilar, Madrid, 1955), González Ruano, "como lírico pasó de las acrobacias y caprichos del ultraísmo a un superrealismo moderado, gracioso, agudo". Su obra poética está recogida en media docena de libros y en una selección antológica, que va desde 1924 a 1944. El soneto inédito que hoy publicamos, posiblemente lo único que escribiera en verso sobre el cante, nos lo ha facilitado gentilmente, nuestro colaborador, el poeta y flamencólogo, Manuel Ríos Ruiz, a quien expresamos nuestro agradecimiento por tan valiosa aportación a la poesía del flamenco.



CENTRO CULTURAL JEREZANO

CATEDRA DE FLAMENCOLOGIA



Homenaje a

Maria Lucena

FIESTA JEREZANA DE CANTE Y BAILE

*Programa del homenaje de la Cátedra a la maestra de
balle flamenco, Maria Lucena, celebrado en 1961.*

Dibujo de Manuel Rios Ruiz.

ARCHIVO CÁTEDRA



HISTORIA DE LOS PREMIOS NACIONALES DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

"COPA JEREZ" Y OTROS HONORES Y DISTINCIONES, DESDE 1959 A 1997

La Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, hoy adscrita a la Universidad de Cádiz y anexa al Centro Andaluz de Flamenco de la Junta de Andalucía, se fundó en 1958, entre otras razones para promocionar el flamenco y distinguir a sus mejores intérpretes, así como a quienes de una forma o de otra coadyuvasen a su mantenimiento y conservación, dentro de las reglas tradicionales, investigando sus raíces, promoviendo su difusión y facilitando los medios para mejorar los conocimientos de la afición, así como la aparición de nuevas figuras del cante, del baile y de la guitarra.

Y la mejor forma de conseguirlo, era creando unos premios, unos galardones que distinguiesen a quienes más y mejor laborasen por estos fines. Los mismos que alentaron el manifiesto fundacional de la Cátedra: investigar, conservar, promover, defender, divulgar... Los Premios Nacionales de Flamenco se crearon en 1964, para el reconocimiento de una labor, en el campo de las artes del flamenco, y también en apoyo de las mismas, desde los terrenos de la investigación, la literatura, el periodismo, la radio y la televisión, la industria fonográfica, las peñas flamencas, la maestría, la enseñanza y las bellas artes en general.

Así nacieron los Premios Nacionales de Flamenco, los Premios Nacionales de la Cátedra de Flamencología, concedidos por ésta desde 1964 hasta 1987, año en que se interrumpieron y que, ahora, después de una década, han vuelto a recuperarse, para concederse y ser entregados, con mayor categoría que nunca.

Al prestigio alcanzado por estas distinciones, se une ahora el importante patrocinio de la firma bodeguera González Byass S. A. que ha querido colaborar con la Cátedra de Flamencología, para que los Premios Nacionales de Flamenco alcancen definitivamente un mayor rango, al sustituir el clásico catavino de plata que antiguamente se entregaba, junto al correspondiente diploma, por un trofeo mucho más original, confeccionado por la escultora jerezana Nuria Guerra, en bronce fundido, con un tamaño de unos treinta centímetros de alto, sobre peana de mármol y valorado, cada uno de ellos, en unas cien mil pesetas, aproximadamente.

Estos Premios Nacionales de Flamenco, consistentes en dicho trofeo en bronce y diploma acreditativo, se concederán, a partir de ahora, periódicamente, entregándose de forma conjunta por la Cátedra y González Byass, en un acto a celebrar con la mayor solemnidad, con asistencia de



autoridades, artistas premiados, personalidades de la cultura, del flamenco y representantes de los medios de comunicación.

Esta es, resumida, la historia de los Premios Nacionales de la Cátedra de Flamencología, hasta el momento de su recuperación, en 1997, tras diez años de lamentable interrupción por causas de fuerza mayor.

PREMIOS NACIONALES DE 1964

El primer año sólo se concedieron dos premios. Uno al mejor trabajo de investigación y otro al mejor disco de flamenco.

El premio de investigación, fue para el libro "Mundo y formas del Cante Flamenco", escrito por el poeta y flamencólogo cordobés, Ricardo Molina, y el gran maestro del cante, Antonio Mairena; edición de la Revista de Occidente.

El del disco fue para el guitarrista granadino, Manuel Cano, por su trabajo "Evocación de la guitarra de Ramón Montoya", editado por Hispavox.

Menciones honoríficas, fueron concedidas al libro "Bulerías", un ensayo jerezano, escrito por el escritor argentino, Anselmo González Climent -creador del término *flamencología*, adoptado por la Cátedra- y al disco "Café de Chinitas", grabado bajo la dirección de José Luque Navajas, presidente de la peña "Juan Breva", de Málaga.

Los primeros trofeos serían sendos catavinos de plata, donados por el Ayuntamiento de Jerez, para los autores del trabajo de investigación, y una escultura de Venancio Blanco, para el maestro Manolo Cano.

Estos primeros premios nacionales se entregarían en el transcurso de un solemne recital de cante y baile, celebrado al aire libre, en la típica plaza de los Cordobeses, en el que actuarían los dos artistas premiados, Antonio Mairena y Manuel Cano, además de otras figuras como Juan Talega, etc. Cerrándose con esta fiesta de clausura el II Curso Internacional de Arte Flamenco, organizado por la Cátedra.

El primero se había celebrado el año anterior, con una muestra de libros y discos de flamenco, naciendo allí la idea de premiar los mejores que se publicasen, a partir de entonces.

PREMIOS NACIONALES DE 1965

Vista la gran aceptación que había tenido, en el mundo del flamenco, los primeros premios nacionales, se acordó ampliar éstos a otras ramas del arte y del conocimiento y difusión del mismo, acordando la Cátedra conceder también, unas medallas conmemorativas del Centenario del Nacimiento del cantaor jerezano don Antonio Chacón, tomando como referencia la fecha dada por él mismo de su nacimiento: 1865. Muchos años después se sabría que fue en 1869.

Reunido en la Cátedra de Flamencología, el jurado formado por los miembros de la misma, Juan de la Plata, Antonio Murciano González, Amós Rodríguez Rey, José Blas Vega, José Luis Pantoja Antúnez y Manuel Ríos Ruiz, se otorgó el siguiente fallo:



CANTE: Al cantaor "Terremoto de Jerez".

BAILE: A la bailaora Rosa Durán, del tablao "Zambra", de Madrid.

GUIARRA: Al maestro "Sabicas" por sus campañas artísticas, en América.

DISCO: Al cantaor José Menese por su disco "Cantes de José Menese" (RCA).

INVESTIGACIÓN: A Fernando Quiñones, por su libro "De Cádiz y sus cantes".

RADIO: Al programa semanal "Antología del Cante Jondo" de la Cadena Ser, realizado por Domingo Manfredi Cano (Domingo Martínez).

PRENSA: Al diario "España", de Tánger.

POESIA: Al poeta y recitador flamenco, José González Moreno "Pepillo".

Las medallas conmemorativas del Centenario de Chacón se concedieron al poeta José Luis Tejada, del Puerto de Santa María, autor de numerosas coplas flamencas; al fotógrafo "Gyenes", de Madrid, por su libro de fotografías flamencas; al bailaor Tío Parrilla, de Jerez; al cantaor granadino, Enrique Morente, por su disco evocando los cantes de la escuela de don Antonio Chacón; al periódico jerezano "La Voz del Sur", a Radio Jerez y al periodista Diego Campoy Miró por la difusión de las actividades de la Cátedra.

Este año tratamos de hacer un trofeo original y se encargó su realización, en hierro y bronce, al escultor arcense, José Márquez Garrido. Trofeo que también llevaba acuñada la imagen de Chacón, sobre peana de madera, entregándose en un gran festival que celebramos en el Teatro Villamarta, de Jerez, la noche del 14 de agosto de 1965, en el que actuaron entre otros artistas los galardonados por la Cátedra: Terremoto, Menese, Morente, Rosa Durán, Tío Parrilla y el recitador José González Moreno "Pepillo".

El mánager de "Sabicas", Evaristo González, escribiría desde Nueva York, dando las gracias, en nombre de su representado, por el premio que se le había concedido y sintiendo no poder venir a recibirlo, debido a sus numerosos compromisos artísticos. Le sería entregado, años más tarde, en Madrid, con motivo de un homenaje que se le rindió, a su vuelta de Estados Unidos.

PREMIOS NACIONALES DE 1966

Hay que decir que los Premios Nacionales de la Cátedra se otorgaban, coincidiendo con la celebración de los Cursos Internacionales de Verano, que celebraba la misma y que, al no poderse organizar éstos, en 1966, por falta de recursos económicos, se salvaron a última hora, ya en el mes de diciembre, con unas conferencias y el acto de clausura, en el que se entregaron los premios, concedidos por el jurado presidido por Juan de la Plata y formado por Manuel Ríos Ruiz, José Luis Pantoja Antúnez, José Blas Vega y Amós Rodríguez Rey, con arreglo al siguiente fallo:

CANTE: Al maestro gaditano, Aurelio Sellé, en sus bodas de oro con el cante flamenco.

BAILE: Al bailarín y bailaor "Antonio", por su triunfal gira artística por la Unión Soviética.



- GUITARRA: Al maestro Melchor de Marchena por su amplio historial.
 DISCO: Al cantaor Antonio Mairena por su álbum discográfico "La gran historia del cante gitano andaluz".
 INVESTIGACIÓN: Al escritor Anselmo González Climent, por su intensa labor en pro del flamenco, desarrollada durante veinte años, en libros, prensa y radio.
 ENSEÑANZA: A la Academia de Baile de Enrique "El Cojo", de Sevilla.
 POESIA FLAMENCA: Al poeta Antonio Murciano, por su libro "Perfil del Cante".
 PRENSA: Al crítico teatral José Monleón, por el serial "Flamenco", publicado en la revista "Triunfo", de Madrid.
 RADIO: A Radio Peninsular (RNE) de Sevilla, por su programa "Flamencos en la noche".

Los premios fueron entregados el 23 de diciembre, en un acto presidido por el escritor Tomás García Figueras, a la sazón alcalde de Jerez y presidente del Ateneo, al que pertenecía la Cátedra de Flamencología, como sección independiente; actuando Aurelio Sellé y Antonio Mairena, acompañados por el guitarrista gaditano Eugenio Salas "Niño de los Rizos". Los premios otorgados a Melchor de Marchena y Anselmo González Climent los recogería el maestro Mairena, en ausencia de los interesados. En este acto, también estuvo presente, como invitado especial, el gran cantaor Juan Talega, quien ocupó un sitio de honor en la presidencia.

PREMIOS NACIONALES DE 1967

Nuestros Premios Nacionales tuvieron este año gran repercusión, dado el prestigio que, en poco tiempo, habían alcanzado. Este fue el fallo del jurado que publicó toda la prensa española.

- CANTE: A las hermanas Fernanda y Bernarda de Utrera.
 BAILE: A Trini España, de Sevilla
 GUITARRA: A Juan Serrano, de Córdoba; residente en EE.UU.
 ENSEÑANZA: Al maestro Rafael del Águila, de Jerez, por toda una vida dedicada a la formación de nuevos guitarristas.
 INVESTIGACIÓN: A José Blas Vega por su libro "Las tonás", editado en Málaga.
 DISCO: A "Misa flamenca" del sello fonográfico "Philips", grabado bajo la dirección de José Torregrasa, con el asesoramiento de Ricardo Fernández de la Torre.
 Mención Especial a "Cante Flamenco", de Enrique Morente.
 POESIA: Al poeta argentino, Julio Álvarez, por su libro "Abierto grito", editado en Buenos Aires.
 PRENSA: A Manuel Ríos Ruiz por sus artículos sobre flamenco, publicados en "La Estafeta Literaria" y diario "Ya", de Madrid.



Con el Director de la Cátedra, Juan de la Plata, presidiendo el Jurado, formaron parte del mismo, los flamencólogos Domingo Manfredi Cano, Amós Rodríguez Rey, Antonio Murciano y José Luis Pantoja Antúnez; siendo entregados los premios en un acto celebrado en el patio de la mezquita del Real Alcázar, sede por entonces de la Cátedra. Horas después, celebramos en el cine de verano "Terraza Tempul", la I Fiesta de la Bulería, creada por la Cátedra, en la que actuaron los artistas premiados, más los cantaores jerezanos Antonio Núñez "Chocolate", Tío Choza, Tío Agujeta, su hijo Manuel Agujeta y, además de otros más jóvenes, Tío Borrico, a quien esa misma noche entregaríamos, en el transcurso de la fiesta, la primera "Copa Jerez", premio local instituido en memoria del cantaor jerezano, Juanito Jambre, que la ganó en 1933.

PREMIOS NACIONALES DE 1968

Este año los Cursos Internacionales de Verano de la Cátedra y la II Fiesta de la Bulería, fueron incluidos como festival monográfico, en la programación nacional de los Festivales de España del Ministerio de Información y Turismo, por lo que conseguimos algunas ayudas oficiales y la confección de carteles y folletos especiales, incluyéndose en éstos el programa de nuestros Cursos de Verano, la Fiesta de la Bulería y los Premios Nacionales de Flamenco, que fueron los siguientes:

CANTE: A Antonio Fernández Díaz "Fosforito", por su ascendente trayectoria artística, desde su revelación como cantaor, en el Primer Concurso de Cante Jondo, celebrado en Córdoba, en 1956.

BAILE: A la bailaora Loli Cano "Solera de Jerez", primera figura del ballet de "Luisillo".

GITARRA: A Manuel Cano, de Granada.

MAESTRÍA: A Antonio Piñana, de la Unión (Murcia)

DISCO: Al titulado "Canta Jerez", de Hispavox, con los cantes de Tío Borrico, Sernita de Jerez, Terremoto de Jerez, Diamante Negro, El Sordera y Romerito. Guitarristas: Paco Cepero y Paco de Antequera.

POESIA: A Ángel García López por su poema "Oyendo en Jerez Cantar", publicado en la revista "Poesía Española", de Madrid.

INVESTIGACIÓN: Al libro "Misterios del Arte Flamenco", obra póstuma del poeta y flamencólogo Ricardo Molina, miembro numerario de la Cátedra, recién fallecido por aquellas fechas.

PRENSA: A la labor realizada en favor del flamenco por los periódicos "El Correo de Andalucía", de Sevilla, y "Diario SP", de Madrid, respectivamente.

RADIO-TV: A Manuel Barrios, por su programa semanal en Radio Sevilla, de la Cadena SER.

El Jurado, presidido siempre por el Director de la Cátedra, Juan de la Plata, estuvo integrado por los miembros de la misma, Domingo Manfredi Cano, Manuel Ríos Ruiz, Antonio Murciano, Amós Rodríguez Rey y J. L. Pantoja .

La "Copa Jerez" se le concedió al cantaor Terremoto de Jerez.



Los premios se entregaron en unos primeros Juegos Florales del Flamenco, celebrados en la "Terraza Tempul", instituidos en memoria del compañero Ricardo Molina en los que fue coronada como reina de los mismos, con una peña que perteneció a la célebre Juana la Macarrona, la bailaora premiada "Solera de Jerez", actuando de mantenedor de dichas justas literario-flamencas el escritor gaditano Ramón Solís y recibiendo la flor natural el poeta Manuel Ríos Ruiz por su poema inédito "El Cante de Jerez".

Este año, se crearon también las distinciones de la Orden Jonda de Andalucía para artistas flamencos, flamencólogos, poetas, toreros, pintores y músicos que, con su obra, exaltaran los valores tradicionales del pueblo andaluz. Los distinguidos con esta Orden serían denominados Caballeros y Damas Cabales, recibiendo una insignia de plata en forma de guitarra, colgada al cuello de un cordón.

Este primer año la recibirían todos los premiados y, además, la bailaora Manuela Vargas, el bailaor Tío Parrilla, los flamencólogos José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz.

PREMIOS NACIONALES DE 1969

Este año no habría jurado, sino que los premios los concedió directamente el Consejo Directivo de la Cátedra de Flamencología, en la siguiente forma:

CANTE: Al cantaor jerezano, residente en Sevilla, Antonio Núñez "Chocolate".

BAILE: A la bailaora Manuela Vargas, de Sevilla.

GITARRA: A Manuel Morao, de Jerez.

ENSEÑANZA: Al programa educativo "Cante con cuchara", de La Unión (Murcia), dirigido y coordinado por Manuel Adorna y Adorna.

DISCO: Al álbum editado por la Casa Vergara, de Barcelona, titulado "Archivo del Cante Flamenco", dirigido por J. M. Caballero Bonald.

INVESTIGACIÓN: Desierto por no haberse publicado, durante dicho año, ningún trabajo con méritos suficientes, para recibir tal galardón.

POESÍA: A la grabación discográfica "Diez poetas españoles dicen su poesía flamenca", del sello RCA.

PRENSA: Al diario "ABC", de Sevilla, por la permanente atención prestada al tema del flamenco, con la colaboración de destacadas firmas de la investigación, la literatura y la crítica.

RADIO-TV: A Manuel Fernández Peña por su programa semanal "Arco de Santiago", en Radio Jerez.

Estos premios se entregaron en los II Juegos Florales del Flamenco, en el Teatro Villamarta, como clausura de los Festivales de España de Arte Flamenco y Cursos Internacionales de Verano, celebrados por la Cátedra, la noche del 26 de septiembre, siendo coronada reina la gentil cantaora María Vargas, de Sanlúcar de Barrameda, acompañada de una corte de damas de honor, elegidas entre familias gitanas de Jerez, Lebrija y Los Puertos.

Como mantenedor de los juegos actuó el poeta y académico, Francisco



Montero Galvache; resultando galardonado con la flor natural el poeta Benito de Lucas. La Orden Jonda se concedió a los premiados y también al caballero rejoneador jerezano, Álvaro Domecq Romero.

La "Copa Jerez" se le concedió a Juan José Vargas y Vargas "El Choza", y a Juan Romero Pantoja "El Guapo" el premio "El Gloria".

PREMIOS NACIONALES DE 1970

El Consejo Rector de la Cátedra de Flamencología otorgó este año los siguientes premios:

CANTE: A Manolo Vargas, de Cádiz, por su labor artística de toda una vida, dedicada al cante de su tierra.

BAILE: A Matilde Coral, de Sevilla.

GUITARRA: A Paco de Lucía, de Algeciras (Cádiz).

DISCO: Al cantaor Pepe de la Matrona, por su obra discográfica, recogida en el álbum "Tesoros del Flamenco antiguo", editado por "Hispavox".

ENSEÑANZA: A la profesora de baile, Teresa Martínez de la Peña, por su libro "Teoría y práctica del Baile Flamenco", editado por "Aguilar", de Madrid.

En este premio iba implícito, también, el de Investigación, por la parte documental de dicho trabajo.

DIVULGACION: Al investigador norteamericano Donn E. Pohren, por sus libros "El arte del flamenco" y "Vidas y leyendas del flamenco".

PRENSA: Al semanario "Dígame", de Madrid, por su página semanal "La Ruta del Flamenco", original del periodista jerezano, Juan de la Plata.

RADIO-TV: A Gonzalo Rojo, de Radio Juventud "La Voz de Málaga", por su programa semanal "Cante güeno".

ARTES PLÁSTICAS: Al pintor J. M. Capuletti, de Valladolid, por su colección de 40 retratos de artistas flamencos.

Una vez más, los Premios Nacionales de la Cátedra fueron entregados en el acto de los Juegos Florales del Flamenco de los que fue nombrada reina, la tratadista de baile premiada, Teresa Martínez de la Peña, actuando de mantenedor de la fiesta el escritor sevillano, José Luis Ortiz de Lanzagorta y recibiendo la flor natural, como poeta premiado, el arcense Carlos Murciano, por su poema "Oyendo temblar la voz de Manuel Torre".

La "Copa Jerez", la compartieron Eduardo Méndez y Lorenzo Gálvez "Ripoll". Estos terceros Juegos Florales del Flamenco, en memoria del destacado miembro de la Cátedra, el poeta Ricardo Molina, se celebraron al aire libre, en los Jardines de "El Bosque" del Parque González Hontoria, y, además de la entrega de los premios, la lectura por su autor del poema premiado y el brillante discurso del mantenedor, fueron recibidos como nuevos miembros de la Orden Jonda, los Caballeros Cabales Antonio Mairena, cantaor; el bailarín "Antonio"; el guitarrista Niño Ricardo; el matador de toros, Paco Camino; el rejoneador Fermín Bohórquez; el poeta Carlos Murciano y el pintor y escultor, Juan Bernabé de Britto; ingresan-



do en la Cátedra, como miembro numerario, el compositor y pianista flamenco, José Romero, y como correspondiente, el investigador norteamericano, Donn Pohren.

PREMIOS NACIONALES DE 1971

En el acta de los premios de este año, puede leerse los siguiente: "En el Teatro María Guerrero, de Madrid, siendo las once de la noche del día 13 de junio de 1971, reunido el Jurado de la Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, compuesto por Domingo Manfredi Cano, José Blas Vega, Teresa Martínez de la Peña, Manuel Ríos Ruiz, Antonio Murciano, Julio Mariscal y Juan de la Plata, acuerdan conceder los Premios Nacionales de Flamenco, correspondientes a la temporada 1970-71, en la siguiente forma:

CANTE: Antonio Mairena.

BAILE: "Trío Madrid", integrado por "El Güito", Carmen Mora y Mario Maya.

GUIARRA: Victor Monje, "Serranito".

DISCO: "Ramón Montoya, un genio de la guitarra", de Hispavox.

ENSEÑANZA: A la maestra de baile, Regla Ortega.

DIVULGACION: "Cante Flamenco. Enciclopedia histórica y documental", en cuarenta fascículos, editada en Buenos Aires. Autores: Fernando López Perea y Anselmo González Climent.

PRENSA: "La Estafeta Literaria", de Madrid, por su número monográfico "Lorca y cante jondo", publicado el 15 de noviembre de 1970.

RADIO-TV: A Radio Popular de Jerez por el conjunto de su programación, sobre arte flamenco.

Este fallo del jurado se dio a conocer la misma noche, al final del Gran Festival Flamencología, celebrado en el mencionado teatro madrileño, para promover la creación del Museo del Arte Flamenco, en el que actuaron, entre otros populares artistas flamencos, Rafael Romero, Juanito Varea, José Menese, Rosa Durán, La Paquera, El Agujeta y "Serranito".

PREMIOS NACIONALES DE 1972

El día 5 de junio de 1972 se reunió, en la Cátedra de Flamencología, en su sede oficial de Jerez, el Jurado encargado de conceder los anuales Premios Nacionales de Flamenco, correspondientes a la temporada 1971-72, acordando el siguiente fallo:

CANTE: A Enrique Morente, de Granada, por sus actuaciones en España y en el extranjero.

BAILE: A Merche Esmeralda, de Sevilla.

GUIARRA: A Manolo Sanlúcar, de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).

DISCO: Al cantaor "Fosforito" por su "Selección Antológica" (Belter) y a la "Gran Antología Flamenca" (RCA), realizada por Antonio Murciano; indistintamente.



MAESTRÍA: A la veterana cantaora de Jerez, Tía Anica la Piriñaca, por la conservación y transmisión, en toda su pureza, de los cantes tradicionales de la escuela jerezana.

PEÑAS FLAMENCAS: A la "Peña Juan Breva", de Málaga, por su gran labor en pro del flamenco, desarrollada durante varios años.

DIVULGACION: A Televisión Española, por su programa didáctico "Rito y Geografía del Cante".

PRENSA: A "La Voz del Sur", de Jerez, por la importante colaboración prestada a la Cátedra de Flamencología, durante catorce años.

RADIO: Al crítico Agustín Gómez, de Radio Popular de Córdoba.

El Jurado estuvo constituido por Juan de la Plata, Domingo Manfredi Cano, Teresa Martínez de la Peña, Manuel Ríos Ruiz y José Blas Vega.

Este mismo jurado otorgó, además, otros dos premios, el "Premio Manuel Torre", que se concedió a su hijo, el veterano cantaor Tomás Torre, y el "Premio El Gloria", que se otorgó a "Terremoto de Jerez".

La llamada "Copa Jerez" se le concedió a Manuel Soto "El Sordera".

Y la insignia de la Orden Jonda a Manolo Caracol, Enrique Morente, Merche Esmeralda, Manolo Sanlúcar, Tía Anica la Piriñaca y al actor y presentador de la Fiesta de la Bulería -este año iba por su sexta edición-, Pepe Marín.

No hubo esta vez Juegos Florales y los premios y demás distinciones se entregaron en la Caseta de Feria del Club Nazaret, en el Parque González Hontoria, en el transcurso de la citada Fiesta de la Bulería. La Orden Jonda concedida al cantaor Manolo Caracol, la recibiría éste posteriormente, en una fiesta celebrada en la bodega "Las Albinas", de Chiclana, con motivo del "Pescado a la Teja" que le fuera dedicado, de manos de Juan de la Plata y de Antonio Murciano, desplazados a tal fin, como invitados a dicha fiesta.

La VI Fiesta de la Bulería le fue dedicada, especialmente como homenaje a los maestros y decanos del cante de Jerez, Tía Anica la Piriñaca y Tomás Torre, celebrándose la noche del 8 de julio de este año. La entrada única, costaba 200 pesetas.

Mediada la fiesta, asistieron a la misma, invitados por la Cátedra, el cantaor "Camarón de la Isla" y el guitarrista Paco de Lucía, este último premiado en 1970, mientras que "Camarón" no lo sería, hasta tres años después.

PREMIOS NACIONALES DE 1973

Con gran repercusión en los medios de difusión madrileños, el viernes, día 8 de junio de 1973, y en el transcurso del III Festival Flamencología, organizado por la Cátedra, se entregaban en el Teatro Español, de Madrid, los Premios Nacionales de Flamenco, correspondientes a la temporada 1972-73, en acto presidido por el Subdirector General de Teatro del Ministerio de Información y Turismo, Mario Antolín Paz, y actuando de pregonero el poeta ceutí, Luis López Anglada.



La concesión de los premios la hizo el Consejo Rector de la Cátedra de Flamencología, de acuerdo con su Consejo Asesor, recayendo en las siguientes personas:

CANTE: A Rafael Romero, de Andújar (Jaén).

BAILE: A "Faico", de Madrid.

GUIARRA: A Manuel Fernández Molina, "Parrilla de Jerez".

MAESTRÍA: Al veterano maestro de la guitarra, Diego el del Gastor, residente en Morón de la Frontera (Sevilla).

DISCO: Al titulado "Cantes festeros", de Antonio Mairena.

DIVULGACION: Al tablao "Zambra", de Madrid, por su conservación y difusión de la pureza flamenca.

PRENSA: A Tomás López Castelo, de la Unión (Murcia), por su página "Aula de Flamencología", de aparición semanal en el periódico "El Noticiero de Cartagena".

RADIO-TV: A Radio Popular de Huelva por su programa "Flamenco", escrito por José María Roldán Fernández.

El premio local "Copa Jerez" se le concedió al cantaor jerezano, residente en Sevilla, Manuel Romero Pantoja "Romerito de Jerez".

Otro galardón concedido, fue la primera insignia de oro de la Cátedra, al poeta y flamencólogo, Premio Nacional -a su vez- de Literatura, Manuel Ríos Ruiz, "por su labor como primer secretario de la Cátedra y sus desvelos en pro del flamenco", según rezaba el acta de concesión. También ingresaron en la Orden Jonda, el cantaor Rafael Romero, el bailaor "Faico" y los guitarristas Parrilla y Diego del Gastor.

Rafael Romero, Mairena, "Faico", Parrilla, los cuadros de los tablaos "Zambra" y "Los Cabales", Agujeta, Vicente Soto, Curro Lucena, Tomás Torre, el Nano de Jerez, Juan Caracoles y otros, como Diego Margara y su madre Luisa la Torrán, actuaron en aquél último y memorable Festival Flamencología, celebrado en el Teatro Español, de Madrid, repitiendo algunos de ellos, como Rafael Romero, "Faico", Romerito, Dieguito y Luisa, Parrilla, etc., en la VII Fiesta de la Bulería, celebrada en la "Terraza Tempul", el día 7 de julio de ese mismo año. A medio día, en un almuerzo celebrado en "Alfonso", de Cuatro Caminos, en presencia de todas las figuras reseñadas, se le impuso a Manuel Ríos Ruiz la insignia de oro de la Cátedra y, las de la Orden Jonda, a Rafael Romero, "Faico" y Parrilla. Diego del Gastor, no estuvo presente en este acto, ni en el festival madrileño, ni en la Fiesta de la Bulería, que se dedicó a la memoria de Manolo Caracol. Gravemente enfermo, dejó de existir antes que se le pudiera entregar su merecido premio.

PREMIOS NACIONALES DE 1974

Con Juan de la Plata, formaron este año parte del Jurado de los Premios Nacionales de Flamenco, el subdirector de la Cátedra, Antonio Murciano; el secretario de la misma, Manuel Fernández Peña; y los miembros numerarios Manuel Ríos Ruiz y José Blas Vega; los cuales acordaron el siguiente fallo:



CANTE: A José Menese, de la Puebla de Cazalla (Sevilla).

BAILE: A Manuela Carrasco, de Sevilla.

GITARRA: Para Andrés Batista, de Barcelona.

MAESTRÍA: Al cantaor "Pericón de Cádiz" por su meritoria y dilatada vida artística.

DISCO: A la productora fonográfica "RCA" por su álbum "Nueva Frontera del cante de Jerez".

DIVULGACIÓN: Al cantaor Alfredo Arrebola por sus recitales de cante y conjunto de obra discográfica.

POESIA: Al poeta Francisco Salgueiro por su libro de coplas originales, titulado "A golpe de corazón".

PRENSA: Al periodista Juan Luis Manfredi por su sección semanal, en el diario "ABC", de Sevilla.

RADIO: Al radiofonista Miguel Acal, de "La Voz del Guadalquivir", de Sevilla, por su programa "Con sabor andaluz".

PEÑAS: A la Peña "El Taranto", de Almería.

El premio "Copa Jerez", al mejor artista local, se le concedió al cantaor jerezano, residente en Madrid, Fernando Galvéz.

Estos premios fueron entregados en el transcurso de la Fiesta de la Bulería de 1974, que organizó la Catedral, en los jardines de "El Bosque" del Parque González Hontoria.

PREMIOS NACIONALES DE 1975

El día 27 de junio de 1975, el diario "La Voz del Sur", de Jerez, informaba, en titulares a dos columnas: "Camarón de la Isla, El Farruco y Paco Cepero, Premios Nacionales de Flamenco, en Cante, Baile y Guitarra. El de maestría a Agujetas el Viejo y el de peñas a "Los Cernícalos".

Y a renglón seguido, se decía: "A medio día de ayer, la Catedral de Flamencología dio a conocer la concesión de sus anuales Premios Nacionales de Flamenco, que corresponden a la temporada artística 1974-75, y que se otorgan en la siguiente forma:

CANTE: A "Camarón de la Isla", de San Fernando.

BAILE: A "El Farruco", de Sevilla.

GITARRA: A Paco Cepero, de Jerez.

MAESTRÍA: Al veterano cantaor "Agujeta el Viejo", de Jerez.

PRENSA: A Francisco Vallecillo, de Ceuta, por la dirección de la revista "Flamenco", editada por la Peña Flamenca de Ceuta.

RADIO: A Juan de Dios Ramírez Heredia, de Puerto Real, por sus programas "Crónica Flamenca" y "Flamenco en profundidad", emitidos en Radio Nacional de España, en Barcelona.

TELEVISIÓN: Al programa "Flamenco", presentado por Fernando Quiñones, a través de la 2ª Cadena de TVE.



Se declaran desiertos los premios correspondientes al mejor disco, investigación y poesía; concediéndose Mención Especial a Ediciones "Demófilo", de Madrid, por la reedición del libro "Cantes Flamencos" de Antonio Machado y Álvarez "Demófilo".

Independientemente de los Premios Nacionales de Flamenco, la Cátedra acuerda conceder la "Copa Jerez" que anualmente se otorga al mejor cantaor local, a "Juanata de Jerez", a título póstumo.

El Jurado de esta edición de los premios, estuvo formado por Juan de la Plata, Manuel Pérez Celdrán, Manuel Fernández Peña, Antonio Murciano González y Manuel Ríos Ruiz. Los premios fueron entregados en un acto celebrado en la propia Cátedra de Flamencología.

PREMIOS NACIONALES DE 1976

El primer año en que se pidió la colaboración de las peñas flamencas de toda España, fue el correspondiente a la edición de la temporada 1975-76, democratizándose así la concesión de estos importantes galardones, ya concedidos a los más destacados artistas flamencos de la segunda mitad del siglo XX.

El 18 de noviembre de 1976, a última hora de la noche, y tras varias horas de deliberaciones y del estudio de las muchas propuestas de candidatos, presentadas por la mayoría de las peñas flamencas españolas, el jurado de los Premios Nacionales de Flamenco, reunido a puerta cerrada en el Museo del Arte Flamenco, dictó el siguiente fallo:

CANTE: A Beni de Cádiz.

BAILE: A Mario Maya, de Granada.

GUIARRA: A Juan Carmona "Habichuela", también de Granada.

MAESTRÍA: A la veterana bailaora, Pilar López.

DISCO: El titulado "Cali", de Juan Peña "El Lebrijano".

MÚSICA FLAMENCA: A José Romero, de Osuna (Sevilla), compositor y pianista flamenco.

POESÍA: Al poeta Antonio Murciano, por su libro "Poesía flamenca".

INVESTIGACIÓN: Desierto.

PRENSA: Al escritor Manuel Barrios, por su páginat dominical en "El Correo de Andalucía", de Sevilla.

RADIO-TV: Al programa semanal "Andalucía en primer plano", de Radio Peninsular (RNE), de Sevilla.

ARTES PLÁSTICAS: Al pintor jerezano, Juan Manuel Gutiérrez Montiel, por el conjunto de su obra inspirada en el flamenco.

PEÑAS: A la Peña Flamenca de Jaén.

Una vez acordado el fallo de los premios nacionales, el mismo jurado otorgó la distinción local "Copa Jerez", a la cantaora Francisca Méndez Garrido, "Paquera de Jerez".

El jurado estuvo formado, esta vez, por el Director de la Cátedra, Juan de la Plata, como presidente del mismo, y por Manuel Pérez Celdrán, Manuel



Fernández Peña, Juan Romero Pantoja, Manuel Fernández Molina y Antonio Benítez Monosalbas, como vocales; actuando como secretario, el vocal de relaciones públicas de la Cátedra y Museo del Arte Flamenco, Francisco Pérez González.

PREMIOS NACIONALES 1977-78

Una nueva edición de los premios, la XIV, unió la labor realizada en los años 1977 y 1978, reuniéndose el jurado de la Cátedra de Flamencología, el 23 de septiembre de este último año, integrado por Juan de la Plata, como presidente; Manuel Pérez Celdrán como secretario y como vocales: Antonio Murciano González, Juan Romero Pantoja, Antonio Benítez Manosalbas y Francisco Toro Iglesias y dictando el siguiente fallo:

CANTE: A Manuel de los Santos Pastor "Agujeta de Jerez".

BAILE: A "Carmelilla", del Grupo Montoya, de Sevilla.

GUIARRA: A Pedro Carrasco, "Niño Jero", de Jerez.

DISCO: Desierto.

MAESTRÍA: A "Antonio", de Sevilla.

INVESTIGACIÓN: Al libro "El Arte del Baile Flamenco", original de Alfonso Puig Claramunt y Flora Albaicín.

BELLAS ARTES: Al pintor y cartelista, Juan Valdés, de Sevilla.

POESÍA: A Manuel Ríos Ruiz, por "Razón, vigilia y elegía de Manuel Torre".

PRENSA: A Emilio Jiménez Díaz, por su página "Rincón Flamenco", en el diario "Nueva Andalucía", de Sevilla.

RADIO: A Pepe Marín, por sus programas de flamenco, en Radio Popular de Jerez.

TELEVISIÓN: A Pepe Sollo, por su programa "Mundo Flamenco", en TVE, Centro Regional de Andalucía, en Sevilla.

Independientemente, y a propuesta del citado jurado, la Cátedra de Flamencología acordó conceder las insignias de oro de su Orden Jonda, al "gran maestro del baile flamenco y de la danza española, Antonio, con motivo de cumplir sus cincuenta años, como bailarín de universal renombre y en mérito a haber llevado a todos los países del mundo el arte inigualable del baile flamenco andaluz, con excepcional calidad y categoría".

En cuanto al premio local "Copa Jerez", se le concede al bailaor y cantaor jerezano, Tomás Soto Lahera, "Tomás Torre".

Todos estos premios fueron entregados en el transcurso de los IV Juegos Florales del Flamenco, celebrados con motivo del Primer Centenario del Nacimiento del Cantaor Manuel Torre, en el Centro Cultural de la Caja de Ahorros de Jerez, la noche del 15 de diciembre de 1978, actuando de mantenedor el escritor gitano Juan de Dios Ramírez Heredia y con la intervención de los poetas Pilar Paz Pasamar, José Luis Tejada y Juan de la Plata; actuando los artistas premiados.



PREMIOS NACIONALES DE 1979

Este año los premios nacionales se concedieron en la siguiente forma:

CANTE: A Juan Peña "El Lebrijano", de Lebrija (Sevilla).

BAILE: A Matilde Coral, de Sevilla.

GITARRA: A Enrique de Melchor, de Sevilla.

MAESTRÍA: Al maestro del cante, Antonio Mairena, de Sevilla.

DISCO: Desierto.

INVESTIGACIÓN: A Félix Grande, por su obra "Memoria del Flamenco".

POESÍA: Desierto.

PRENSA: a José María Velázquez, por sus artículos publicados en el periódico "La calle", de Madrid.

RADIO-TV: A Paco Herrera por sus programas en Radio Popular de Sevilla.

PEÑAS: A la Peña Flamenca "Amigos del Cante", de Zamora.

Los diplomas y trofeos de estos premios, fueron entregados en un acto académico, celebrado en la sede social de la Cátedra de Flamencología, en calle Quintos, nº 1. Por su parte, el cantaor Juan Peña "El Lebrijano", quiso presentar posteriormente su premio nacional a los medios informativos sevillanos, peñas, aficionados y compañeros artistas, en otro acto, celebrado en un céntrico hotel de Sevilla, en el que el director de la Cátedra, Juan de la Plata, pronunciaría unas palabras, y el subdirector, Antonio Murciano, leería unos versos alusivos al cantaor galardonado; sirviéndose posteriormente un cóctel.

El jurado de este año estuvo constituido por los miembros de la Cátedra, señores Pérez Celdrán, Murciano, Fernández Peña, Lledó Patiño y Juan de la Plata como presidente.

La "Copa Jerez", al mejor artista local, le fue concedida a la veterana bailaora, Juana de Los Reyes, popularmente conocida como "Tía Juana la del Pipa", en premio a su dilatada vida artística y por ser considerada como prototipo de la bailaora flamenca jerezana.

A dicha bailaora le sería dedicada, igualmente, la XIII edición de la Fiesta de la Bulería, creada y organizada por la Cátedra de Flamencología, que se celebró excepcionalmente en el Patio de Armas del Real Alcázar, en cuyo transcurso se le entregó a la mencionada bailaora la "Copa Jerez".

PREMIOS NACIONALES DE 1980

En Jerez de la Frontera, siendo las seis horas de la tarde del día uno de noviembre de mil novecientos ochenta, se reúne en la biblioteca de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, el Jurado encargado de otorgar los Premios Nacionales de Flamenco, correspondientes a dicho año, e integrado por los señores Juan de la Plata, como presidente; Manuel Pérez Celdrán, Manuel Ríos Ruiz, José Marín Carmona y José Moreno Chacón, como vocales; actuando de secretario, Jaime Lledó Patiño; los cuales acuerdan por unanimidad el siguiente fallo:



CANTE: A la "Paquera de Jerez", por sus veinticinco años de actividad artística, como genuína intérprete del cante jerezano.

BAILE: Desierto.

GUIARRA: A Pedro Bacán, de Lebrija (Sevilla).

INVESTIGACIÓN: Al libro "Orígenes de lo flamenco y secreto del Cante Jondo", original de Blas Infante. Obra recopilada por el escritor y miembro de la Cátedra de Flamencología, Manuel Barrios, y editada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, en 1980.

DIVULGACIÓN: A la revista de flamenco "Candil", editada por la Peña Flamenca de Jaén.

PEÑAS: A la Tertulia Flamenca "Tomás el Nitri", del Puerto de Santa María (Cádiz), por su continuada labor en pro del flamenco.

PRENSA: Al crítico Miguel Acal, por sus trabajos en "ABC", de Sevilla.

El Jurado acuerda, también por unanimidad, no conceder más premios este año, dada la baja calidad y escasos méritos de las candidaturas presentadas, todas las cuales fueron detalladamente estudiadas. En lo sucesivo se acuerda, igualmente, adjudicar estos galardones, cada tres años. Los premios fueron entregados en un solemne acto académico, celebrado en la sede de la cátedra, calle Quintos nº 1, la noche del 20 de noviembre de 1980, bajo la presidencia del Vice-Consejero de Cultura de la Junta de Andalucía, José Luis López López; retirando el premio concedido a la obra póstuma de Blas Infante, su hija María de los Angeles Infante, quien declararía: "Estamos seguros de que si nuestro padre viviera, este premio le hubiera producido una alegría y una satisfacción inmensa".

El libro galardonado, escrito por el padre de la patria andaluza, Blas Infante, entre los años 1929 y 1933, es una obra de investigación que aporta nuevos e importantes conocimientos, sobre las raíces del flamenco, como cante del pueblo andaluz.

"Queremos, con estas sentidas palabras -añadiría María de los Angeles Infante-, tanto mis hermanos como yo, expresar a la Cátedra de Flamencología de Jerez nuestro reconocimiento y satisfacción por este premio, valiosísimo, viniendo de quienes tanto saben de nuestro cante y de nuestro folklore". En nombre de los premiados, dió las gracias el crítico Miguel Acal.

En el mismo acto de la entrega de premios, pronunció su discurso de ingreso como miembro numerario de la Cátedra de Flamencología, el poeta y catedrático de filosofía y letras de la Universidad de Cádiz, José Luis Tejada Peluffo, quien disertaría sobre "Visión personal de la poesía del cante flamenco", contestándole en nombre de la Cátedra, el numerario Benito Pérez Rodríguez, abogado y poeta.

La "Copa Jerez" se concedió al cantaor Cayetano Fernández, "Nano de Jerez".

LA COPA JEREZ DE 1981

Al haberse acordado que los Premios Nacionales se otorgaran trienalmente, a partir de 1980, el único premio que la Cátedra concedió en 1981 fue la



llamada "Copa Jerez", instituida quince años antes en memoria del gran cantaor jerezano, Juan Jambre, que la consiguiera en 1933, en el desaparecido Teatro Eslava.

La "Copa Jerez" se le concedió al maestro de baile, Cristóbal Fernández Mena "El Jerezano", en premio a su dilatada vida profesional y, muy especialmente, por su extraordinaria actividad en el terreno de la enseñanza del baile flamenco, donde había venido desempeñando una incansable y meritoria labor, puesta de relieve con el gran éxito alcanzado por su espectáculo infantil, "Los niños flamencos de Jerez", representado en teatros de esta ciudad, Sevilla y otras localidades andaluzas.

LOS PREMIOS NACIONALES 1981-83

Los Premios Nacionales de la Cátedra de Flamencología, son minuciosamente estudiados por un Jurado más amplio que en ediciones anteriores, el cual se constituyó en la sede de la Cátedra, la noche del 28 de enero de 1984, bajo la presidencia del Director vitalicio de la entidad, Juan de la Plata Franco Martínez, integrado por los siguientes señores, en calidad de vocales del mismo: Manuel Pérez Celdrán, Manuel Ríos Ruiz, Amós Rodríguez Rey, Antonio Murciano González, Diego Moreno Iglesias "Dieguinchi", Juan de la Calle Román "Juanele", Estéban Pino Romero, Antonio Nieves Montes, Juan Romero Pantoja "El Guapo", Antonio Benítez Manosalbas y José Moreno Chacón; actuando sin voz ni voto, como secretario del Jurado, el que a la sazón lo era de la entidad, Jaime Lledó Patiño.

Este Jurado de doce hombres justos, de acuerdo con el Reglamento de concesión de estos galardones, aprobado por la Cátedra, y en reconocimiento a la mejor labor en los distintos campos del Arte Flamenco Andaluz, acuerda otorgar el siguiente fallo:

PREMIO ESPECIAL DE HONOR: Al disco póstumo de Antonio Mairena, "El calor de mis recuerdos". Este disco había sido presentado públicamente, con anterioridad, en un importante acto, celebrado en la propia Cátedra, con asistencia de representantes de todos los medios informativos andaluces.

CANTE: A Manuel Soto "El Sordera", de Jerez.

BAILE: A Pepa Montes, de Sevilla.

GUIARRA: Indistintamente, a Manuel Domínguez y a José Luis Postigo, de Sevilla ambos.

MAESTRÍA: Al veterano cantaor, Juan Varea, de Burriana (Castellón).

DISCO: A "Magna Antología del Cante Flamenco", producida por Hispavox y dirigida por José Blas Vega.

INVESTIGACIÓN: Al investigador Manuel Yerga Lancharro, de Fuente de Cantos (Badajoz), por el conjunto de sus trabajos en diversas publicaciones.

PRENSA: A José Luis Ortiz Nuevo, de "Diario 16/Andalucía".

RADIO: Al radiofonista Juan Bustos, por sus programas de flamenco, en Radio Granada, de la Cadena SER.



DIVULGACIÓN: A la revista "Sevilla Flamenca", editada por la Federación Provincial de Sevilla de Entidades Flamencas.

ARTES PLÁSTICAS: Al pintor Francisco Moreno Galván, de Puebla de Cazalla (Sevilla) por el conjunto de sus carteles de festivales flamencos y otras obras, dedicadas a la temática flamenca.

ENTIDADES FLAMENCAS (PEÑAS): A la peña flamenca "Enrique el Mellizo", de Cádiz, por su continuada labor en pro del flamenco.

PROMOCIÓN: A la Caja de Ahorros de Jerez por la constante promoción que hace del arte flamenco, a través de discos, publicaciones, espectáculos y otras actividades.

Este año, por vez primera en toda la historia de los Premios Nacionales de la Cátedra de Flamencología, se recibió en la misma el telegrama de un ministro del Gobierno de la Nación, felicitando a todos los premiados. Dicho telegrama de felicitación iba firmado por Javier Solana, Ministro de Cultura.

"Esto viene a suponer -manifestaría el director de la Cátedra, Juan de la Plata- un reconocimiento y un respaldo a la categoría nacional que tienen estos galardones, que se otorgan sin concurso previo y carecen totalmente de valor lucrativo, para los que lo consiguen y, tal vez por ello, a partir de ahora sean más codiciados y más importantes para el mundo del flamenco".

PREMIOS NACIONALES DEL TRIENIO 1984-86

Copiamos literalmente, por último, el Acta del Jurado de los Premios Nacionales de la Cátedra de Flamencología y de la "Copa Jerez", concedidos al final del trienio 1984-86.

"Reunido en la sede social de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, siendo las veinte y treinta horas del día 25 de septiembre de 1987, el Jurado designado al efecto por el Consejo Asesor, y formado por los siguientes señores: Don Juan de la Plata Franco Martínez, como Presidente; y como Vocales, Don Manuel Pérez Celdrán, Don Esteban Pino-Romero, Don Francisco Benítez Gil, Don Antonio Murciano González, Don Diego Moreno Iglesias, Don José Marín Carmona, Don José Luis Pantoja Antúnez, Don Antonio Benítez Manosalbas, Don José Moreno Chacón y Don Juan Romero Pantoja; actuando como Secretario el titular de la Cátedra y Vocal de este Jurado, Sr. Pino Romero, que certifica y da fé.

Prevía lectura de las distintas candidaturas presentadas y tras las correspondientes deliberaciones, de acuerdo en todo con las Bases del Reglamento de concesión de estos galardones, en cuanto al Trienio 1984-86, para distinguir la mejor labor realizada, en los distintos campos del Arte Flamenco Andaluz, se acuerda otorgar el siguiente fallo:

CANTE: A la trayectoria profesional y artística del cantaor Don José Sánchez Bernal "Naranjito de Triana", de Sevilla.

BAILE: A los méritos artísticos contraidos por la bailaora D^a. Angelita Vargas Vega, de Sevilla.



GUIARRA: A la labor profesional y artística de toda una vida, dedicada por entero a la guitarra flamenca, de D. Mario Escudero, de Alicante.

MAESTRÍA: Indistintamente, al cantaor D. Enrique Orozco, de Olvera (Cádiz), y al maestro de la guitarra D. Eduardo el de la Malena, de Sevilla, por el magisterio insobornable de ambos, a lo largo de toda una vida profesional.

DISCO: Se acuerda declararlo desierto, al no existir ninguna grabación discográfica, con suficientes méritos, entre las editadas en el trienio 1984-86.

No obstante, teniendo en cuenta los valores que, en gran parte, encierra el disco "La fuente de lo jondo" (Pasarela. Sevilla, 1986), interpretado por el cantaor "El Pele", de Córdoba, se concede a éste intérprete una Mención Especial.

ENTIDADES: A la Peña Flamenca "Chaquetón", de Madrid.

INVESTIGACIÓN: Indistintamente, a las siguientes obras, publicadas en el año 1986:

"Vida y Cante de Don Antonio Chacón", de José Blas Vega, y a "La Guitarra. Historia, Estudios y Aportaciones al Arte Flamenco", de Manuel Cano.

MEDIOS DE COMUNICACIÓN: Al conjunto de la programación flamenca de la red de emisoras de Radio Cadena Española, en Andalucía.

POESIA: A la obra antológica, titulada "Para seis cuerdas" (Homenaje de la Poesía a la Guitarra). Autor: Javier Salvago. Sevilla, 1984.

DIVULGACIÓN: Al espectáculo familiar "La Fragua de Tío Juane", de Jerez de la Frontera, por la divulgación que hace del cante puro tradicional, en el marco de faena natural de la fragua gitana, con sentido didáctico.

ENSEÑANZA: A la magnífica labor desarrollada, durante cerca de treinta años, por el Aula de Guitarra Flamenca del Conservatorio Elemental de Música de Jerez de la Frontera.

ARTES PLÁSTICAS: Al conjunto de la obra pictórica, de temática flamenca, original del pintor D. Antonio Povedano, de Córdoba.

COPA JEREZ

Concedidos los anteriores Premios Nacionales de la Cátedra de Flamencología 1984-86, el Jurado formado por los mismos Miembros Numerarios de la Cátedra de Flamencología, volvió a reunirse, siendo la una hora de la madrugada del día 26 de septiembre de 1987, para proceder a otorgar los Premios Locales, denominados "Copa Jerez", destinados sola y exclusivamente a distinguir a tres artistas de esta Ciudad, que más hayan destacado en las facetas de Cante, Baile y Guitarra, como requisito previo y obligatorio, para poder optar, en su día, a la adjudicación de un Premio Nacional de esta Cátedra.

En vista de la labor realizada, durante el trienio 1984-86 por los distintos candidatos, propuestos por los señores del Jurado, y tras las deliberaciones correspondientes, se acuerda por unanimidad otorgar el siguiente fallo:

"Copa Jerez" al Cante: A Manuel Moneo.

"Copa Jerez" al Baile: A Manuela Carpio.

"Copa Jerez" a la Guitarra: A José María Molero.



Terminadas las votaciones y otorgados los correspondientes fallos de los Premios Nacionales y Locales de esta Cátedra de Flamencología y Estudios Folkloricos Andaluces, se levanta el presente Acta que firman, con el Presidente y el Secretario que da fe y certifica, todos los demás miembros del Jurado, que queda a continuación disuelto, en la ciudad y fecha anteriormente reseñados."

La entrega de estos premios tuvo lugar la noche del día 13 de noviembre de 1987, en el solemne acto de la apertura del Curso Académico 1987-88, celebrado en la sede oficial, en calle Quintos nº 1, de la Cátedra de Flamencología, bajo la presidencia del Director Honorario de la institución, el prestigioso cantaor Antonio Fernández Díaz "Fosforito", que hizo llegar los más importantes a manos de sus compañeros artistas galardonados.

En el transcurso de este acto, el director de la Cátedra, Juan de la Plata, pronunciaría un importante discurso, resaltando la labor incansable de la entidad, en vísperas de su 30 aniversario, y sus deseos de integración y de colaborar plenamente con la proyectada Fundación Andaluza de Flamenco, "siempre -añadiría- que esa integración no ignore un historial esforzado de treinta años de actividades, trabajando en solitario por la cultura y la dignificación universal del Flamenco".

En el mismo acto fue presentado por su autor, el miembro numerario de la Cátedra, Jesús del Río Cumbreira, el libro "El Flamenco y el Romanticismo", editado por la Cátedra, como número uno de su colección popular de bolsillo, Col. "Borbóreo", y se le rindió homenaje a la firma "Domecq", a la que se le hizo entrega del título de "Miembro Protector de Honor". La actuación del espectáculo "La Fragua del Tío Juane", pondría broche de oro a la sesión de entrega de los últimos premios otorgados por la Cátedra de Flamencología, antes de que éstos, por causas ajenas a la voluntad de la misma, sufrieran un parón de diez años.

LOS PREMIOS NACIONALES Y LOCALES, 10 AÑOS DESPUES

Con la Cátedra de Flamencología completamente consolidada, en su nueva sede del Centro Andaluz de Flamenco, en plaza San Juan 1, tras la firma de un convenio de colaboración con la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, y gracias al patrocinio exclusivo de las bodegas González Byass, los Premios Nacionales de Flamenco y los tres locales, denominados "Copa Jerez", vuelven a otorgarse el 30 de septiembre de 1997, con arreglo al siguiente fallo:

PREMIOS NACIONALES DE 1997

PREMIO DE HONOR A LA MAESTRIA: Al cantaor Antonio Fernández "Fosforito", por su maestría, conocimiento del cante y meritoria labor artística, a lo largo de más de medio siglo (1940-1997).

CANTE: A José Mercé, de Jerez, por su labor artística, durante los últimos treinta años (1967-1997).



- BAILE:** A Eduardo Serrano Iglesias (El Güito), por su labor artística, a lo largo de cuarenta años (1957-1997).
- GUITARRA:** A Vicente Amigo, de Córdoba, por su labor como compositor e intérprete, en los últimos años.
- DISCO:** A la firma fonográfica "Auvidis", por su colección "Flamenco Vivo", en compactos, editada en los últimos años.
- INVESTIGACION:** A Ediciones Tartessos, de Sevilla, por la publicación de la obra en 5 tomos, "Historia del Flamenco", dirigida por José Luis Navarro García y Miguel Ropero Núñez y su complemento de 40 CDs. recopilados y dirigidos por Luis Soler Guevara y Ramón Soler Díaz.
- Prensa:** Al crítico de flamenco del diario "El País", de Madrid, Angel Alvarez Caballero.
- RADIO-TV:** A José María Velázquez-Gaztelu, por su programa "Nuestro Flamenco", emitido durante trece años consecutivos, en Radio Clásica de Radio Nacional de España.
- ARTES PLASTICAS:** A la pintora sevillana, Luisa Triana, por el conjunto de su obra sobre flamenco, especialmente sobre el baile, expuesta en España y América.
- ENTIDADES FLAMENCAS:** A la peña flamenca "Buena Gente", de Jerez, por su abnegada promoción del flamenco, en los últimos veinte años.

Estos Premios Nacionales de Flamenco consisten, por vez primera en su historia, en un Diploma de Honor y en un trofeo, o estatuilla, en bronce, realizado por la escultora jerezana Nuria Guerra.

El Jurado de estos Premios, presidido en esta ocasión por el guitarrista y compositor jerezano, Paco Cepero, estuvo integrado por los miembros de la Cátedra de Flamencología, Juan de la Plata, Manuel Pérez Celdrán, José Marín Carmona y el representante de González Byass y gran aficionado, José María Lozano Romero; actuando de Secretario con voz y voto, el que lo es de la Cátedra, Manuel Naranjo Loreto.

Este mismo Jurado, concedería el mismo día el Premio Local "Copa Jerez", para cante, baile y guitarra, a los siguientes artistas jerezanos:

EN CANTE: A Diego de los Santos "Rubichi".

EN BAILE: A Antonio Ríos "Antonio el Pipa".

EN TOQUE: A Gerardo Núñez.

Cada uno de estos tres artistas, reciben un simbólico catavino, pudiendo optar, a partir de este año, a la concesión de uno de los Premios Nacionales que puedan otorgarse por la Cátedra, en ediciones sucesivas.



RELACIÓN DE GALARDONADOS CON LOS PREMIOS NACIONALES DE
LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA Y ESTUDIOS FOLKLORICOS
ANDALUCES, DE JEREZ DE LA FRONTERA (UNIVERSIDAD DE CÁDIZ)

EN CANTE:

- 1965.- Terremoto de Jerez.
- 1966.- Aurelio Sellé, de Cádiz.
- 1967.- Fernanda y Bernarda de Utrera.
- 1968.- Fosforito, de Puente Genil (Córdoba).
- 1969.- Antonio Núñez (Chocolate), de Jerez.
- 1970.- Manolo Vargas, de Cádiz.
- 1971.- Antonio Mairena, de Mairena del Alcor (Sevilla).
- 1972.- Enrique Morente, de Granada.
- 1973.- Rafael Romero, de Andújar (Jaén).
- 1974.- José Menese, de La Puebla de Cazalla (Sevilla).
- 1975.- José Monge (Camarón de la Isla), de San Fernando (Cádiz).
- 1976.- Benito Rodríguez Rey (Beni de Cádiz), de Cádiz.
- 1977/78.- Manuel de los Santos Pastor (Agujeta), de Jerez.
- 1979.- Juan Peña (El Lebrijano), de Lebrija (Sevilla).
- 1980.- Francisca Méndez Garrido (La Paquera), de Jerez.
- 1981/83.- Manuel Soto (El Sordera), de Jerez.
- 1984/86.- José Sánchez Bernal (Naranjito de Triana), de Sevilla.
- 1997.- José Soto Soto (José Mercé), de Jerez.

EN BAILE:

- 1965.- Rosa Durán, de Jerez.
- 1966.- Antonio, de Sevilla.
- 1967.- Trini España, de Sevilla.
- 1968.- Loli Cano (Solera de Jerez), de Jerez.
- 1969.- Manuela Vargas, de Sevilla.
- 1970.- Los Bolecos (Matilde Coral, Farruco y El Negro), de Sevilla.
- 1971.- Trío Madrid (Carmen Mora, El Güito y Mario Maya), de Madrid.
- 1972.- Merche Esmeralda, de Sevilla.
- 1973.- Faico, de Madrid.
- 1974.- Manuela Carrasco, de Sevilla.
- 1975.- Farruco, de Sevilla.
- 1976.- Mario Maya, de Granada.
- 1977/78.- Carmelilla Montoya, de Sevilla.
- 1979.- Matilde Coral, de Sevilla.
- 1980.- Desierto.
- 1981/83.- Pepa Montes, de Sevilla.
- 1984/86.- Angelita Vargas, de Sevilla.
- 1997.- Eduardo Serrano Iglesias (El Güito), de Madrid.



EN GUITARRA:

- 1965.- Agustín Castellón Campos (Sabicas), de Pamplona.
- 1966.- Melchor Jiménez Torres (Melchor de Marchena), de Marchena (Sevilla).
- 1967.- Juan Serrano, de Córdoba.
- 1968.- Manuel Cano, de Granada.
- 1969.- Manuel Moreno Jiménez (Morao), de Jerez.
- 1970.- Francisco Sánchez Gómez (Paco de Lucía), de Algeciras (Cádiz).
- 1971.- Víctor Monje Serrano (Serranito), de Madrid.
- 1972.- Manuel Muñoz Alcón (Manolo Sanlúcar), de Sanlúcar de Bda. (Cádiz).
- 1973.- Manuel Fernández Molina (Parrilla de Jerez), de Jerez.
- 1974.- Andrés Batista, de Barcelona.
- 1975.- Francisco López-Cepero García (Paco Cepero), de Jerez.
- 1976.- Juan Carmona Carmona (Juan Habichuela), de Granada.
- 1977/78.- Pedro Carrasco (Niño Jero), de Jerez.
- 1979.- Enrique Jiménez Ramírez (Enrique de Melchor), de Marchena (Sevilla).
- 1980.- Pedro Peña Peña (Pedro Bacán), de Lebrija (Sevilla).
- 1981/83.- Manuel Domínguez y José Luis Postigo, ambos de Sevilla.
- 1984/86.- Mario Escudero, de Alicante.
- 1997.- Vicente Amigo, de Córdoba.

EN MAESTRÍA:

- 1968.- Antonio Piñana, de Cartagena. Cantaor.
- 1972.- Tía Anica la Piriñaca (Ana Soto Blanco), de Jerez. Cantaora.
- 1973.- Diego del Gastor (Diego Flores Amaya), de Arriate (Málaga). Guitarrista.
- 1974.- Pericón de Cádiz (Juan Martínez Vilches), de Cádiz. Cantaor.
- 1975.- Agujeta el Viejo (Manuel de los Santos Gallardo), de Jerez. Cantaor.
- 1976.- Pilar López (Pilar López Júlvez), de San Sebastián. Bailaora.
- 1977/78.- Antonio (Antonio Ruiz Soler), de Sevilla. Bailaor.
- 1979.- Antonio Mairena, de Mairena del Alcor (Sevilla). Cantaor.
- 1981/83.- Juan Varea, de Burriana (Castellón). Cantaor.
- 1984/86.- Enrique Orozco, de Olvera (Cádiz). Cantaor. Y Eduardo el de la Malena (Eduardo Gutiérrez Seda), de Sevilla. Guitarrista.
- 1997.- Premio de Honor a la Maestría en el Cante, a Antonio Fernández Díaz (Fosforito).

ENSEÑANZA:

- 1966.- Enrique Jiménez Mendoza (Enrique el Cojo), de Cáceres. Maestro de Baile, en Sevilla.
- 1967.- Rafael del Aguila Aranda, de Jerez. Maestro de Guitarra.
- 1969.- Programa escolar, «Cante con Cuchara», de La Unión (Murcia).
- 1970.- Teresa Martínez de la Peña, de Ávila. Maestra de Baile. Por su tratado «Teoría y Práctica del Baile Flamenco» (Aguilar. Madrid). El premio a Tere-



sa Martínez de la Peña también llevaba implícito el de Investigación de ese año, por la importante parte documental de su libro.

1971.- Regla Ortega, de Chiclana (Cádiz). Maestra de Baile, en Madrid.

1984/86.- Aula de Guitarra Flamenca del Conservatorio Elemental de Música, de Jerez.

EN DISCO:

1964.- Manuel Cano: «Evocación de la guitarra de Ramón Montoya» (Hispanavox).

1965.- «Cantes de José Menese» (RCA-Victor).

1966.- «La gran historia del cante gitano andaluz» de Antonio Mairena (Columbia).

1967.- Desierto. Mención de Honor: «Cante Flamenco» de Enrique Morente (Hispanavox).

1968.- «Canta Jerez». Varios intérpretes (Hispanavox).

1969.- «Archivo del Cante Flamenco», dirigido por J.M. Caballero Bonald (Vergara).

1970.- «Tesoros del Flamenco Antiguo», de Pepe el de la Matrona (Hispanavox).

1971.- «Ramón Montoya, un genio de la guitarra», de Ramón Montoya (Hispanavox).

1972.- Indistintamente a «Selección Antológica», de Fosforito (Belter) y a «Gran Antología Flamenca», colectiva (RCA), dirigida por Antonio Murciano.

1973.- «Cantes festeros», de Antonio Mairena.

1974.- «Nueva frontera del cante de Jerez». Varios intérpretes (RCA).

1975.- Desierto.

1976.- «Cali», de Juan Peña «El Lebrijano» (Philips).

1977/78.- Desierto.

1979.- Desierto.

1980.- Desierto.

1981/83.- «Magna Antología del Cante Flamenco», dirigida por José Blas Vega (Hispanavox). Premio Especial de Honor: «El calor de mis recuerdos», de Antonio Mairena.

1984/86.- Desierto. Mención Especial: «El Pele. La fuente de lo jondo» (Pasarela).

1997.- A la colección «Flamenco Vivo», de Auvidis, dirigida por Frédéric Deval.

INVESTIGACIÓN:

1964.- Ricardo Molina y Antonio Mairena, por su obra «Mundo y formas del Cante flamenco» (Edit. Revista de Occidente).

1965.- Fernando Quiñones, por su obra «De Cádiz y sus cantes».

1966.- Anselmo González Climent, por el conjunto de su obra sobre flamenco.

1967.- José Blas Vega, por su obra «Las tonás» (Edit. en Málaga).

1968.- Ricardo Molina, por su obra póstuma «Misterios del Arte Flamenco».

1969.- Desierto.



- 1970.- Teresa Martínez de la Peña, por su obra «Teoría y Práctica del Baile Flamenco» (Premiado también por Enseñanza).
 1971.- Desierto.
 1972.- Desierto.
 1973.- Desierto.
 1974.- Desierto.
 1975.- Mención Especial a Ediciones Demófilo, de Madrid, por la reedición del libro «Cantes Flamencos» (1881), de Antonio Machado y Alvarez (Demófilo).
 1976.- Desierto.
 1977/78.- Alfonso Puig y Flora Albaicín por su obra «El Arte del Baile Flamenco» (Edit. en Barcelona).
 1979.- Félix Grande, por su obra «Memoria del Flamenco».
 1980.- Blas Infante, por su obra póstuma «Orígenes de lo flamenco y secreto del Cante Jondo» (Recopilada por Manuel Barrios).
 1981/83.- Manuel Yerga Lancharro, por el conjunto de su obra.
 1984/86.- Indistintamente a José Blas Vega, por su obra «Vida y cante de don Antonio Chacón» (Córdoba, 1986) y a Manuel Cano Tamayo por su obra «La guitarra» (Córdoba, 1986).
 1997.- Ediciones Tartessos, de Sevilla, por su «Historia del Flamenco», en 5 tomos y 40 CD's.

POESÍA FLAMENCA:

- 1965.- José González «Pepillo», poeta y declamador, de Jerez.
 1966.- Antonio Murciano, por su libro «Perfil del Cante».
 1967.- Julio Alvarez de Villaluenga, de Argentina, por su libro «Abierto grito».
 1968.- Angel García López, por su poema «Oyendo en Jerez cantar», publicado en la revista «Poesía Española», de Madrid.
 1969.- «10 poetas españoles dicen su poesía flamenca», en disco (RCA).
 1970.- Desierto.
 1971.- Desierto.
 1972.- Desierto.
 1973.- Desierto.
 1974.- Francisco Salgueiro, por su libro «A golpe de corazón».
 1975.- Desierto.
 1976.- Antonio Murciano, por su libro «Poesía flamenca».
 1977/78.- Manuel Ríos Ruiz, por su poema «Razón, vigilia y elegía de Manuel Torre», edit. en Madrid.
 1979.- Desierto.
 1980.- Desierto.
 1981/83.- Desierto.
 1984/86.- Javier Salvago, por su antología «Para las seis cuerdas» (Sevilla, 1984).



PRENSA:

- 1965.- Diario «España», de Tánger, por su artículos sobre flamenco.
1966.- José Monleón, de la revista «Triunfo» de Madrid, por sus colaboraciones sobre flamenco.
1967.- Manuel Ríos Ruiz, por sus trabajos en «La Estafeta Literaria» y «Ya», de Madrid, relativos al flamenco.
1968.- Indistintamente, al periódico «El Correo de Andalucía», de Sevilla, y a «Diario SP», de Madrid, por las series de colaboraciones sobre flamenco.
1969.- «ABC», de Sevilla; por sus artículos sobre flamenco.
1970.- Semanario «Dígame», de Madrid, por su página semanal sobre flamenco, original de Juan de la Plata.
1971.- «La Estafeta Literaria», de Madrid, por sus críticas de libros y discos flamencos.
1972.- Diario «La Voz del Sur», de Jerez, por su constante difusión de las actividades flamencas locales.
1973.- Tomás López Castelo, por su sección de flamenco en «El Noticiero», de Cartagena (Murcia).
1974.- Juan Luis Manfredi, por su sección de flamenco en «ABC», de Sevilla.
1975.- Francisco Vallecillo, por sus trabajos en la revista «Flamenco», de Ceuta.
1976.- Manuel Barrios, por su sección de flamenco en «El Correo de Andalucía», de Sevilla.
1977/78.- Emilio Jiménez Díaz, por su sección de flamenco en «Nueva Andalucía», de Sevilla.
1979.- José María Velázquez, por sus trabajos en la revista «La Calle», de Madrid.
1980.- Miguel Acal, por sus trabajos en «ABC», de Sevilla.
1981/83.- José Luis Ortiz Nuevo, por sus colaboraciones en «Diario 16/ Andalucía», de Sevilla.
1984/86.- Desierto.
1997.- Ángel Álvarez Caballero, crítico de «El País», de Madrid.

RADIO-TV:

- 1965.- Domingo Manfredi Cano, por su programa semanal «Antología del Cante Jondo», de Radio Madrid, a través de la Cadena S.E.R.
1966.- Radio Peninsular de Sevilla (RNE), por el conjunto de su programación de flamenco.
1967.- Arcadio Larrea, por su programa semanal «Flamenco en la Peña Juan Breva», de Radio Nacional de España, en Madrid, a través de su cadena de emisoras.
1968.- Manuel Barrios, por su programa semanal de flamenco en Radio Sevilla, de la Cadena S.E.R.
1969.- Manuel Fernández Peña, por su programa semanal «Arco de Santiago», en Radio Jerez.



- 1970.- Gonzalo Rojo, por su programa semanal «Cante güeno», en Radio Juventud «La Voz de Málaga».
- 1971.- Radio Popular de Jerez (COPE), por el conjunto de su programación sobre arte flamenco.
- 1972.- «Rito y geografía del cante», serie de programas de Televisión Española, y al crítico Agustín Gómez, de Radio Popular de Córdoba, indistintamente.
- 1973.- Radio Popular de Huelva por su programa «Flamenco», original de José María Roldán Fernández.
- 1974.- Miguel Acal, por su programa «Con sabor andaluz», en la emisora «La Voz del Guadalquivir», de Sevilla.
- 1975.- Juan de Dios Ramírez Heredia, por sus programas «Crónica flamenca» y «Flamenco en profundidad», emitidos en Radio Nacional de España, en Barcelona.
- 1976.- Desierto.
- 1977/78.- Indistintamente a Pepe Marín, de Radio Popular de Jerez y a José Sollo, de TVE/Andalucía, por sus respectivos programas de flamenco en radio y televisión.
- 1979.- Paco Herrera, por sus programas de flamenco, en Radio Popular de Sevilla.
- 1980.- Desierto.
- 1981/83.- Juan Bustos, por sus programas de flamenco en Radio Granada, de la Cadena S.E.R.
- 1984/86.- Radio Cadena Española de Andalucía, por el conjunto de su programación de flamenco.
- 1997.- José María Velázquez-Gaztelu por su programa «Nuestro Flamenco», durante trece años, en Radio Clásica, de Radio Nacional de España.

DIVULGACIÓN:

- 1970.- Donn E. Phoren, de Estados Unidos, por sus libros «El arte del flamenco» y «Vidas y leyendas del flamenco», editados en inglés.
- 1971.- «Cante Flamenco», enciclopedia en fascículos, editada en Buenos Aires (Argentina). Autores: Fernando López Perea y Anselmo González Climent.
- 1972.- Desierto.
- 1973.- Tablao «Zambra», de Madrid.
- 1974.- Alfredo Arrebola, por el conjunto de su obra oral y escrita.
- 1980.- Revista «Candil», editada por la Peña Flamenca de Jaén.
- 1981/83.- Revista «Sevilla Flamenca», editada por la Federación Provincial de Peñas Flamenca, de Sevilla.
- 1984/86.- Espectáculo «La Fragua del Tío Juane», realizado por artistas jerezanos.

MÚSICA:

- 1976.- José Romero, compositor y pianista, de Osuna (Sevilla), por el conjunto de su obra flamenca, como compositor e intérprete.



PROMOCIÓN:

1981/83.- A la Caja de Ahorros de Jerez, por el conjunto de su obra de promoción discográfica, artística y de publicaciones, sobre el Arte Flamenco, en general.

ARTES PLÁSTICAS:

1970.- Al pintor J. M. Capuletti, de Valladolid, por su colección de 40 retratos de grandes figuras del flamenco.

1974.- Al pintor Francisco Moreno Galván, de La Puebla de Cazalla (Sevilla), por el conjunto de su obra de temática flamenca y, especialmente, por sus carteles de festivales flamencos.

1976.- Al pintor Juan Manuel Gutiérrez Montiel, de Jerez, por el conjunto de su obra de tema flamenco.

1977/78.- Al pintor Juan Valdés, de Sevilla, por el conjunto de su obra flamenca, en general, y por sus carteles, en particular.

1981/83.- Nuevamente, al pintor y cartelista, Francisco Moreno Galván, de La Puebla de Cazalla (Sevilla).

1984/86.- Al pintor Antonio Povedano, de Córdoba, por el conjunto de su obra de temática flamenca.

1997.- A la pintora Luisa Triana, de Sevilla, por el conjunto de su obra y especialmente por sus cuadros sobre Baile Flamenco, expuestos en España y en América.

ENTIDADES FLAMENCAS:

1972.- Peña Juan Breva, de Málaga.

1973.- Tertulia Flamenca, de Ceuta.

1974.- Peña «El Taranto», de Almería.

1975.- Peña «Los Cernícalos», de Jerez.

1976.- Peña Flamenca, de Jaén.

1977/78.- Peña «Rincón del Cante», de Córdoba.

1979.- Peña Flamenca, de Zamora.

1980.- Tertulia Flamenca «Tomás El Nitri», del Puerto de Santa María (Cádiz).

1981/83.- Peña Flamenca «Enrique el Mellizo», de Cádiz.

1984/86.- Peña Flamenca «Chaquetón», de Madrid.

1997.- Peña Flamenca «Buena Gente», de Jerez.

PREMIOS LOCALES «COPA JEREZ»

Estos premios locales, instituidos en memoria del cantaor jerezano, Juan Jambre, que ganó la «Copa Jerez», en 1933, se conceden por la Cátedra de Flamencología, desde el año 1967. Han cumplido, pues, treinta años. Esta es la relación de los artistas premiados:



- 1967.- Tío Gregorio Manuel Fernández «El Borrico», cantaor.
 1968.- Fernando Fernández Monje «Terremoto de Jerez», cantaor.
 1969.- Juan José Vargas y Vargas «El Choza», cantaor.
 1970.- Eduardo Méndez y Lorenzo Gálvez «Ripoll»; cantaores indistintamente.
 1971.- Desierto.
 1972.- Manuel Soto Monje «Sordera», cantaor.
 1973.- Manuel Romero Pantoja «Romerito de Jerez», cantaor.
 1974.- Fernando Gálvez, cantaor.
 1975.- Juanata de Jerez, cantaor. A título póstumo.
 1976.- Francisca Méndez Garrido «La Paquera de Jerez», cantaora.
 1977/78.- Tomás Soto Lahera «Tomás Torre», bailaor.
 1979.- Juana de los Reyes «Tía Juana la del Pipa», bailaora.
 1980.- Cayetano Fernández «Nano de Jerez», cantaor.
 1981.- Cristóbal Fernández Mena «El Jerezano», maestro de baile flamenco.
 1982/83.- A partir de esta edición, se conceden tres copas, a los mejores artistas locales del cante, el baile y el toque; correspondiendo a:
 José Mercé, en cante.
 Ana Parrilla, en baile.
 Moraito Chico, en toque.
 1984/86.- Manuel Moneo, en cante.
 Manuela Carpio, en baile.
 José María Molero, en toque.
 1997.- Diego de los Santos «Rubichi», en cante.
 Antonio «El Pipa», en baile.
 Gerardo Núñez, en toque.

OTROS HONORES Y DISTINCIONES DE LA CÁTEDRA

- 1965.- Medallas conmemorativas del Centenario de D. Antonio Chacón a:
 Tío Parrilla de Jerez, bailaor.
 Enrique Morente, cantaor.
 Al poeta José Luis Tejada, del Puerto de Santa María.
 Al fotógrafo «Gyenes», de Madrid.
 Al Director del diario «La Voz del Sur», de Jerez.
 Al Director de Radio Jerez.
 Al periodista Diego Campoy, corresponsal de «España», de Tánger.

ORDEN JONDA

Creada por la Cátedra de Flamencología, en el año 1968, para distinguir a personas cuya obra intelectual, literaria o artística, resalte los valores espirituales y humanos de Andalucía.

Hasta el momento, se le han impuesto insignias de dicha Orden a:

- Manuela Vargas, bailaora.
 Solera de Jerez, bailaora.



Terremoto de Jerez, cantaor.
Fosfórito, cantaor.
Antonio Piñana, cantaor.
Tío Parrilla de Jerez, bailaor.
Manuel Cano, guitarrista.
Domingo Manfredi Cano, escritor.
Ramón Solís, escritor.
Antonio Murciano, poeta.
Manuel Ríos Ruiz, poeta.
Juan de la Plata, poeta.
José Luis Pantoja, escritor.
Joaquín Villatoro, músico.
José Romero, músico.
Juan Lara, pintor.
Manuel Barrios Gutiérrez, escritor.
Ángel García López, poeta.
Antonio Mairena, cantaor.
Antonio, bailaor.
Niño Ricardo, guitarrista.
Carlos Murciano, poeta.
Juan Bernabé de Britto, pintor.
Rafael de Paula, torero.
Paco Camino, torero.
Alvaro Domecq Romero, rejoneador.
Fermín Bohórquez Escribano, rejoneador.
Manolo Caracol, cantaor.
Tía Anica «la Piriñaca», cantaora.
Enrique Morente, cantaor.
Pepe Marín, actor.
Merche Esmeralda, bailaora.
Manolo Sanlúcar, guitarrista.
Antonio Núñez «Chocolate», cantaor.
Manuel Morao, guitarrista.
Beni de Cádiz, cantaor.
Paco Laberinto, bailaor.
Manuel Fernández Peña, radiofonista.
Fernando Toro Ramírez, pintor.
Enrique Sánchez, fotógrafo.
Francisco Moreno Galván, pintor.
Amós Rodríguez Rey, flamencólogo.
Francisco Montero Galvache, escritor.
Julio Mariscal, poeta.
Antonio Gallardo, poeta.
María Fernández «La Perrata», cantaora.
Antonia Suárez, cantaora.
Ana Parrilla, bailaora.



INSIGNIAS DE ORO DE LA CÁTEDRA

A Manuel Ríos Ruiz, poeta y flamencólogo, miembro de número de la Cátedra de Flamencología, que la recibe en 1973, en un almuerzo homenaje.

A Benito Lauret, compositor, por su «Concierto de Jerez», para orquesta y guitarra flamenca, compuesto a petición de la Cátedra y estrenado en el acto organizado por ésta, en la bodega «Los Claustros», de Domecq, en 1974, con Manuel Morao, como guitarra solista y la Orquesta Sinfónica de Jerez, dirigida por Joaquín Villatoro.

HOMENAJES PÚBLICOS DE RECONOCIMIENTO

- 1959.- Placas conmemorativas, en las casas natales del cantaor Manuel Torre y del guitarrista Javier Molina.
- 1961.- Homenaje a la maestra de baile, María Lucena.
- 1962.- Homenaje Nacional al Director Honorario de la Cátedra, el cantaor Antonio Mairena, tras serle concedida en Córdoba, la «Llave de Oro del Cante».
- 1965.- Conmemoración del I Centenario del cantaor jerezano, D. Antonio Chacón. Homenaje póstumo al escritor y flamencólogo malagueño, José Carlos de Luna.
- 1968.- Creación de los Juegos Florales del Flamenco, en memoria del poeta y flamencólogo, Ricardo Molina, de Córdoba, miembro de número de la Cátedra. Se celebraron estos juegos, en cuatro ocasiones: 1968, 1969, 1970 y 1978.
- 1975.- Homenaje a la bailaora jerezana, Angelita Gómez.
- 1976.- Homenaje a la cantaora jerezana, Antonia Suárez.
- 1978.- Conmemoración del I Centenario del cantaor jerezano, Manuel Torre. Actos celebrados en Jerez, en Madrid y en Sevilla.
- 1994.- Almuerzo-Homenaje al cantaor y bailaor jerezano, Tomás Soto Lahera «Tomás Torre», con motivo de sus Bodas de Oro con el arte flamenco, al que se sumaron artistas de la provincia y las peñas flamencas de Jerez.
- 1995.- Homenaje a la maestra de baile, Isabelita Ruiz.

TÍTULOS DE «SAETEROS MAYORES DE JEREZ»

- 1990.- A Juan Romero Pantoja, «El Guapo».
- 1991.- A Manolo Sevilla y a Eduardo Soto «Sotito». (1).
- 1992.- A María José Santiago.
- (1) En este acto de 1991, se entregaron diplomas de reconocimiento, por su labor en pro de la saeta, a través de sendos concursos, a las peñas «Los Cernícalos» y «Buena Gente», de Jerez.



PREMIOS «MANUEL TORRE» Y «EL GLORIA»

Fueron otorgados de forma especial y en contadísimas ocasiones, reca-
yendo en los artistas del Cante Flamenco, que se citan.

Premio «Manuel Torre»: Concedido en 1972 a Tomás Torre (Hijo de Manuel
Torre), de Sevilla. Posteriormente, a Manuel de los Santos Pastor «Agujeta
de Jerez».

Premio «El Gloria»: Concedido en 1969, a Juan Romero Pantoja «El Guapo»,
de Jerez. En 1970, a Juan Peña «El Lebrijano». En 1972, a Fernando
Fernández Monje «Terremoto de Jerez».

PLACAS DE AGRADECIMIENTO

Al Ayuntamiento de Jerez, por su patrocinio constante.

A Pedro Domecq, S. A., por su mecenazgo, durante 20 años.

RESUMEN ESTADISTICO (1959-1997)

Premio Especial de Honor	2
Premios Nacionales concedidos	172
Menciones Honoríficas	2
Premios Locales «Copa Jerez», concedidos	22
Premios «Manuel Torre» y «El Gloria»	5
Medallas Conmemorativas Centenario D. Antonio Chacón	7
Insignias de Ingreso en la Orden Jonda	47
Insignias de Oro de la Cátedra de Flamencología	2
Conmemoraciones de Centenarios de Chacón y Torre	2
Placas conmemorativas en casas natales de Torre y J. Molina	2
Placas de agradecimiento	2
Títulos de Saeteros Mayores de Jerez	4
Diplomas a la promoción de la Saeta de Jerez	2
Homenajes Públicos de Reconocimiento	10
TOTAL PREMIOS, HONORES Y DISTINCIONES OTORGADOS	281



Año 1959. Acto de descubrimiento de la placa conmemorativa en la casa natal del cantaor jerezano, Manuel Torre, en calle Alamos. De izquierda a derecha, Juan de la Plata, Director de la Cátedra; Tomás Torre, hijo de Manuel; Tomás y Concha, sobrinos de éste; Pepe Torre, hermano de Manuel y Juanita Agarrado Soto, sobrina de Manuel Torre.



Año 1964. Antonio Mairena y Manuel Cano reciben de manos de Juan de la Plata, los primeros Premios Nacionales otorgados por la Cátedra de Flamencología. El premio de Mairena lo compartiría con el flamencólogo Ricardo Molina.



Año 1965. Los primeros Premios Nacionales que tuvieron trofeo propio, se entregaron en el Teatro Villamarta, en el intermedio de un gran festival.



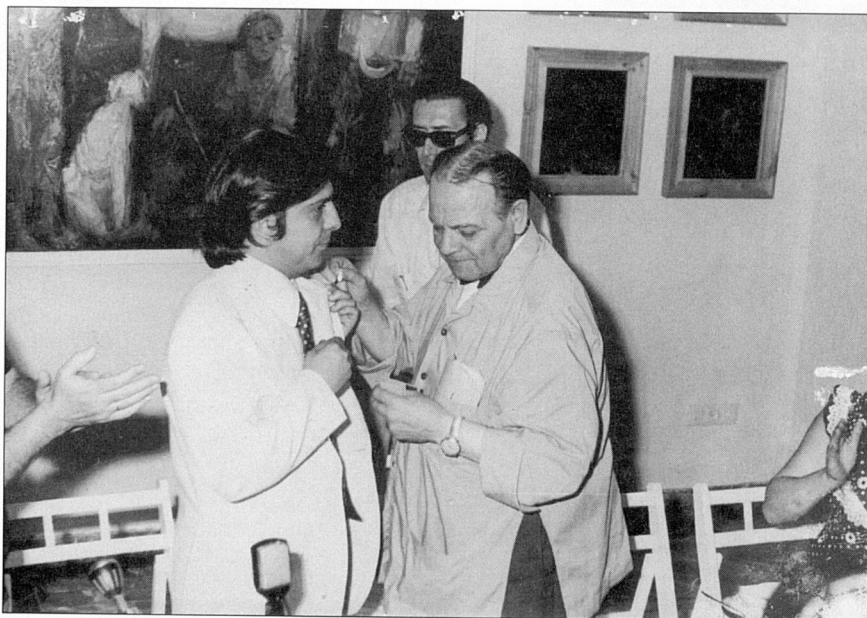
Año 1966. Antonio Mairena, recibiendo el Premio Nacional, otorgado a su grabación discográfica "La gran historia del cante gitano andaluz"; en presencia del maestro Aurelio Sellé, que también recibiría el Premio Nacional de Cante.



Año 1967. La Fernanda y La Bernarda, de Utrera, reciben ambas el Premio Nacional de Cante, en el patio de la Cátedra.



Año 1967. Tío Gregorio Manuel Fernández (El Borrico), agradeciendo la primera "Copa Jerez", concedida por la Cátedra, que le entregara el Director de la misma, Juan de la Plata, en la I Fiesta de la Bulería, creada por dicha institución.



Año 1973. El poeta y flamencólogo jerezano, Manuel Ríos Ruiz, recibe la primera insignia de oro de la Cátedra, que le impone el gran bailar Tío Parrilla de Jerez, en el transcurso de un almuerzo-homenaje.



Año 1974. En la Bodega "El Molino", de Domecq, Juan de la Plata ofrece al compositor Benito Lauret la segunda insignia de oro de la Cátedra, en presencia de su esposa; del director de la Sinfónica de Jerez, Joaquín Villatoro y esposa; del guitarrista Manuel Morao y del periodista, Manolo Liaño.



Año 1978. Celebración en Madrid del centenario del nacimiento del gran cantaor jerezano Manuel Torre, presentado en "Rumasa" por el Director de la Cátedra, Juan de la Plata.



Año 1979. Tía Juana la del Pipa, recibiendo de manos de Juan de la Plata la "Copa Jerez", en presencia del "Nano", que la recibiría al año siguiente, y de Pepe Marín, presentador de la Fiesta de la Bulería, celebrada en el Patio de Armas del Real Alcázar de Jerez.



Año 1980. La hija de Blas Infante, María de los Angeles; Miguel Acal, periodista; el presidente de la Tertulia Flamenca "Tomás el Nitri", de El Puerto y el poeta José Luis Tejada, que pronunció su discurso de ingreso en la Cátedra, posando con el Director y Subdirector de la misma, Sres de la Plata y Pérez Celdrán, tras la entrega de los Premios Nacionales de aquel año.



Año 1986. Naranjito de Triana recibiendo el Premio Nacional de Cante, de manos del maestro "Fosforito", Director Honorario de la Cátedra y del Director Ejecutivo, Juan de la Plata.



Año 1990. Juan Romero Pantoja (El Guapo), recibiendo de manos de Pepe Marín y de Juan de la Plata el catavino y título que lo acreditan como primer "Saetero Mayor de Jerez".



Año 1991. Eduardo Soto "Sotito" y Manolo Sevilla, reciben los catavinos y títulos de Saeteros Mayores de Jerez.



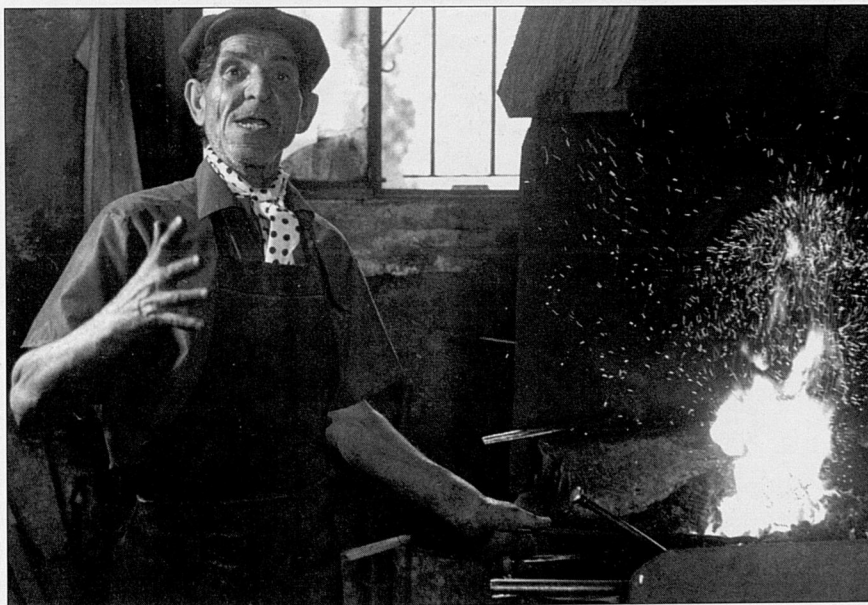
Año 1992. La cantante y cantaora, María José Santiago, recibió el nombramiento de Saetera Mayor de Jerez, en presencia del poeta Antonio Gallardo.



Año 1994. El cantaor y bailar jerezano, Tomás Torre, recibiendo de Juan de la Plata y Pepe Marín, el homenaje de la Cátedra, en sus Bodas de Oro con el Arte Flamenco.



Año 1983. El joven guitarrista, Manuel Moreno Junquera, "Moraito", recibiendo la Copa Jerez, de manos del asesor de flamenco de la Junta de Andalucía, Francisco Vallecillo, en presencia de Pepe Marín y Esteban Pino.



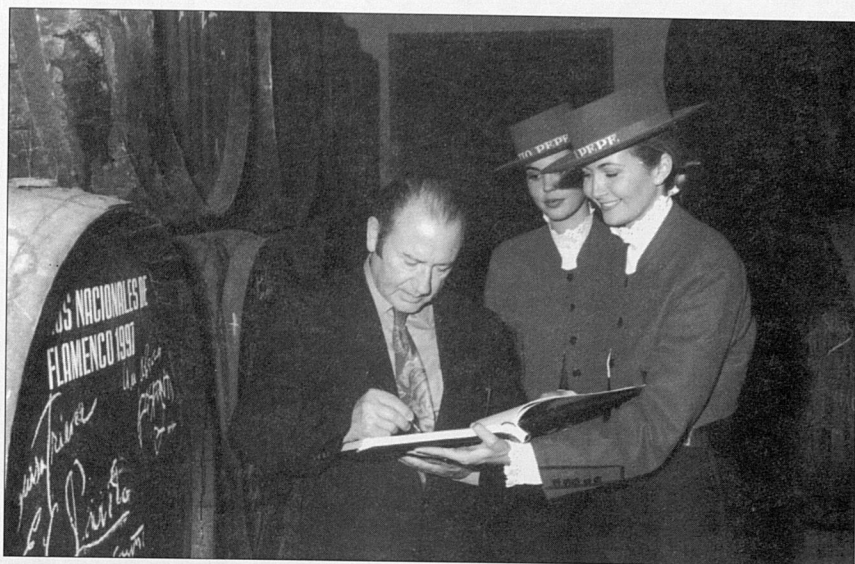
Año 1986. Tío Juane, alma y vida del espectáculo "La Fragua del Tío Juane" recibió el Premio Nacional a la Divulgación; actuando en la Cátedra, al final de la entrega de premios.



PREMIOS A COMPAS

Cuatro de los artistas galardonados, este año, por la Cátedra de Flamencología, haciendo compás en la Bodega de Los Reyes de González Byass, firma patrocinadora de los Premios.

De izquierda a derecha: Antonio el Pipa, "Copa Jerez" de baile; "Fosforito" Premio Nacional de Honor a la Maestría en el Cante; la pintora y ex bailaora, Luisa Triana, Premio Nacional a las Artes Plásticas; y "El Güito", Premio Nacional de Baile Flamenco.



El maestro "Fosforito" estampando su firma en el libro de visitantes ilustres de González Byass



La empresa patrocinadora González Byass atendió gentilmente a todos los premiados por la Cátedra; dedicándoles sendos toneles de vino de sus bodegas, para que estamparan sus firmas, y ofreciendo en su honor, la noche de entrega de los Premios Nacionales y Locales de 1997, una Cena de Gala, amenizada por un cuadro flamenco de Antonio el Pipa. En la foto: Fosforito, Luisa Triana y "El Güito", atendidos por el director de relaciones externas de González Byass, don José María Lozano.



PAGINAS DE INFORMACION

ACTIVIDADES CULTURALES

APERTURA DEL CURSO ACADEMICO 1997-98 DE LA CÁTEDRA

Inaugurando su nueva sede en el Centro Andaluz de Flamenco, planta baja del Palacio Pemartín de Jerez de la Frontera, como resultado del convenio de colaboración firmado con la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces procedió a la apertura del Curso Académico 1997-98, con una conferencia sobre «Nuevas aportaciones a la biografía del cantaor Silverio Franconetti», que fue pronunciada el día 10 de octubre, en el auditorio del C.A.F. por el poeta, académico y miembro numerario de la Cátedra, Daniel Pineda Novo, autor de más de sesenta libros, dos de ellos dedicados al flamenco, con las biografías del investigador «Demófilo» y de la bailaora jerezana, Juana la Macarrona.

El acto académico, presentado por el relaciones públicas de la institución José Marín Carmona, contó con unas palabras de introducción del director de la Cátedra, Juan de la Plata Franco Martínez, quien se congratula de que, gracias al importante convenio de colaboración con la Consejería de Cultura de la comunidad autónoma andaluza,

la Cátedra de Flamencología y el Centro Andaluz de Flamenco, puedan caminar unidos, a partir de ahora, trabajando en los mismos proyectos, por la dignificación y engrandecimiento del arte flamenco de Andalucía.

La conferencia de Pineda Novo, en la apertura del nuevo curso, fue muy documentada, con datos completamente inéditos hasta el momento, sobre el cantaor sevillano y sus familiares, algunos de los cuales se establecieron en Jerez, siguiendo la profesión familiar de sastres. El acto, que resultó sumamente solemne y brillante, contó con unas palabras de bienvenida a la Cátedra, por parte del director del C.A.F., Calixto Sánchez.

CONSTITUCIÓN DE LA COMISIÓN ASESORA DEL CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO

Bajo la presidencia del director general de Instituciones del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, se constituyó en el Palacio Pemartín, de Jerez, el día 12 de noviembre de 1997, la Comisión Asesora del Centro Andaluz de Flamenco, que quedó integrada por dicho director general, como presidente; la delegada provincial, en Cádiz, de la Consejería de Cultura, Josefa Caro Gamaza, como vicepresidente; y como vocales por el diputado provincial de cultura, Juan



García Gutiérrez, en representación de la Diputación de Cádiz; por el delegado municipal de cultura, Carlos Manuel López Ramos, en representación del Ayuntamiento jerezano; por Juan Salido Freyre, por Caja San Fernando de Sevilla y Jerez; por el director del C.A.F. Calixto Sánchez Marín; por el director de la Cátedra de Flamencología, Juan de la Plata Franco Martínez; por el investigador y flamencólogo, José Blas Vega y por los antropólogos Cristina Cruces Roldán y Manuel Lorente Rivas. Como secretario de la Comisión Asesora, quedó designado el gerente del C.A.F., Francisco Benavent Rodríguez.

Esta Comisión Asesora, tras el primer contacto de su constitución oficial, volverá a reunirse en el mes de enero de 1998; celebrando cada tres meses una nueva reunión, para asesorar a la Dirección del Centro Andaluz de Flamenco, en todas sus actividades; muchas de las cuales quedaron esbozadas, ante el plan de trabajo que se proyecta para el nuevo año.

«CON VIENTO EN VEZ DE AGUA», GRAN EXPOSICIÓN DE GUITARRAS FLAMENCAS

La Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía, Carmen Calvo, inauguró en Sevilla la gran exposición sobre la guitarra, titulada con un verso de Gerardo Diego, «... Con viento en vez de agua», que el Centro Andaluz de Flamenco y el Museo de Artes y Costumbres Populares, ha venido ofreciendo en esta última sede, desde el pasado 20 de noviembre, con documentos de los antecedentes del desarrollo de este instrumento en Andalucía y las contribuciones de los constructores andaluces.

La muestra está integrada por 41 instrumentos, entre los que destacan gita-

rras históricas, como la construida en 1877 por el artesano Antonio Torres, quien fija las principales características de la guitarra actual, y piezas de extraordinario interés como las guitarras de Manuel Serrapí «Niño Ricardo» y de Manolo el de Huelva, o «La Leona», con la que durante toda su vida acompañó Ramón Montoya.

También se exponen guitarras contemporáneas de destacados guitarristas flamencos y algunas de la colección del cantaor Naranjito de Triana, que incluye algunos ejemplares contruidos por este artista, y de la colección de José Luis Parreño. Además, la exposición presenta el taller del artesano Andrés Domínguez, que trabaja ante el público, como ejemplo vivo de las actuales técnicas de la construcción guitarrera.

Al mismo tiempo, la muestra se apoya en imágenes de archivo de constructores e intérpretes que han significado grandes avances en la sonoridad del instrumento o en el perfeccionamiento de las técnicas de ejecución.

Durante el periodo de exposición han sido programados dos ciclos de tertulias musicales. Uno, dedicado a la guitarra clásica y otro a la flamenca de concierto, con intervenciones de intérpretes como Manolo Franco, el Niño de Pura, Juan Carlos Romero y José Manuel Roldán.

En la inauguración de la muestra, la Consejera de Cultura, Carmen Calvo, propuso que «las guitarras fabricadas en Andalucía deberían tener denominación de origen, para protegerlas del mercado japonés, que produce el 60 o el 70 por ciento de las guitarras que se ven en los grandes almacenes».

FLAMENCO EN LAS UNIVERSIDADES NORTEAMERICANAS

Lo ha llevado, durante una amplia gira, el pasado mes de noviembre, el



cantaor Calixto Sánchez, la bailaora Milagros Mengibar y el guitarrista Manolo Franco; abarcando dicha gira las universidades de Harvard, Baltimore, Washington y Nueva York; así como el Conservatorio de Baltimore, el Instituto Cervantes y la Embajada de España en Washington.

Los cantes ejecutados por Calixto Sánchez, estaban basados todos ellos, en poemas de poetas andaluces, como Alberti, García Lorca, Villalón, los hermanos Machado y Gustavo Adolfo Bécquer. La gira supuso todo un éxito artístico y de aceptación, por parte del público universitario.

ENCUENTROS FLAMENCOS EN GRANADA

Del 29 de septiembre al 4 de octubre de 1997, y conmemorando el 75 Aniversario del Concurso del Cante Jondo, organizado por Falla y García Lorca, el Ayuntamiento de Granada, con el asesoramiento artístico de la Peña «La Platería», celebró el ciclo de actividades culturales, titulado «Encuentros Flamencos en Granada», con festivales en memoria y homenaje de Ángel Barrios, a las mujeres flamencas del año 1922 y a la nueva savia, revitalizadora de las viejas raíces de lo jondo; conferencias de Agustín Gómez, sobre Manolo Caracol y de Juan de la Plata, sobre Antonio Chacón, quien presidiera el concurso que se conmemoraba. También hubo conferencia de Ramón María Serrera, sobre «Don Manuel de Falla y el Cante Jondo» y una exposición sobre «El cante jondo en la pintura de Zafra». Como ilustradores de estas actividades, destacaron numerosos músicos y artistas flamencos que dieron a cada acto gran altura y brillantez.

HONORES Y DISTINCIONES

LOS PREMIOS NACIONALES DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA Y LAS «COPAS JEREZ»

Después de 10 años sin poderse conceder por imponderables, ajenos a la organización, la Cátedra de Flamencología volvió a otorgar sus Premios Nacionales de Flamenco y los locales «Copa Jerez», con el patrocinio exclusivo de la firma vinatera González Byass S. A.

El jurado, presidido por el compositor y guitarrista Paco Cepero, estaba formado por los miembros numerarios de la Cátedra, Juan de la Plata Franco Martínez, Manuel Pérez Celdrán, Manuel Naranjo Loreto y José Marín Carmona; así como por el director de relaciones externas de González Byass, y gran aficionado, José María Lozano Romero.

El fallo del jurado fue el siguiente:

«Conceder el Premio de Honor a la Maestría en el Cante Flamenco, al cantaor don Antonio Fernández Díaz «Fosforito», por su brillante carrera profesional y artística de más de medio siglo cantando, y a los amplios conocimientos acumulados sobre su arte, por los que se le considera todo un gran maestro.

El Premio Nacional de Cante, se le concede a don José Soto Soto «José Mercé» por su meritoria labor artística, desde hace treinta años.

El Premio Nacional de Baile, a don Eduardo Serrano Iglesias «El Güito», por su extraordinaria labor artística, durante más de cuarenta años.

El Premio Nacional de Guitarra, a don Vicente Amigo, por su importante labor, en los últimos años, como compositor e intérprete.



El Premio Nacional a la Investigación del Flamenco, se concede a la Editorial Tartesos, de Sevilla, por la publicación de la magnífica obra en 5 tomos y 40 discos compactos, titulada «Historia del Flamenco», realizada por un gran equipo de investigadores, dirigido en su parte literaria por los profesores don José Luis Navarro García y don Miguel Ropero Núñez; y en su parte artística, con testimonios fonográficos, recogidos bajo la dirección de los señores don Luis Soler Guevara y don Ramón Soler Díaz.

El Premio Nacional de Prensa, se concede al crítico del flamenco del diario madrileño «El País», Ángel Álvarez Caballero.

El Premio Nacional de Radio-TV se concede al comentarista don José María Velázquez-Gaztelu, por su programa «Nuestro Flamenco», que presenta y realiza, desde hace trece años, en Radio Clásica de Radio Nacional de España, en Madrid.

El Premio Nacional a la mejor labor en las Artes Aplicadas, relacionadas con el flamenco, se le concede a la pintora sevillana, doña Luisa Triana, por el conjunto de su obra sobre dicha temática y, en especial, por sus pinturas sobre baile, expuestas en España y América.

Por último, el Premio Nacional de Entidades Flamencas, se concede a la peña jerezana «Buena Gente», coincidiendo con el 20 aniversario de su fundación.

El mismo Jurado, reunido con posterioridad, concedería los Premios Locales denominados «Copa Jerez», a los siguientes artistas jerezanos:

Copa Jerez de Cante, a don Diego de los Santos «Rubichi».

Copa Jerez de Baile, a don Antonio Ríos Fernández «Antonio el Pipa».

Copa Jerez de Guitarra, a don Gerardo Núñez.

De todo lo cual se levantó el corres-

pondiente acta por el Secretario de la Cátedra, Manuel Naranjo Loreto.

Todos estos premios serían entregados en un solemne acto, celebrado la noche del 24 de octubre de 1997, en la Real Bodega de «La Concha», de la firma patrocinadora González Byass, tras una cena de gala, presidida por las autoridades y con la actuación, al final, del bailar Antonio el Pipa y parte de su compañía de baile flamenco.

CONVOCATORIAS

BECAS DE INVESTIGACIÓN FLAMENCA «PEDRO BACÁN»

Con el nombre del gran maestro de la guitarra, desaparecido, Pedro Bacán, la Diputación de Sevilla, ha convocado las primeras becas de investigación flamenca, con el objeto de fomentar este tipo de trabajos, sobre cualquier aspecto del arte flamenco.

Las dos primeras becas convocadas están dotadas con el importe de cuatrocientas mil pesetas; pagaderas un tercio al comienzo del trabajo, un segundo tercio a la mediación y el resto al finalizar la investigación. A estas becas, pueden optar cuantos aspirantes lo deseen, sin distinción de nacionalidad, individualmente o en equipo. Cada año se convocarán estas becas, para trabajos completamente inéditos, debiendo presentarse las solicitudes y documentación sobre el trabajo a realizar, en la citada Diputación de Sevilla, antes del último día del presente año.

BECA DE INVESTIGACIÓN EN FOLKLORE CIOFF-INAEM.

La sección española del CIOFF (Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore y de las



Artes Tradicionales) e INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música) del Ministerio de Educación y Cultura, al objeto de fomentar la investigación en el campo de la cultura tradicional han decidido establecer, con carácter anual una beca de investigación, en favor de cuantas disciplinas estén contenidas dentro de este campo de actuación. Los temas de investigación de estas becas serán los de danza y baile, canción, música, indumentaria, cuentos y leyendas, artesanía, deportes, fiestas y costumbres, lengua y literatura y gastronomía.

La beca correspondiente a la convocatoria de 1997 está dedicada al tema del "Baile, danza y música popular (canción e instrumentos musicales), relativas a cualquiera de las diferentes culturas del territorio español".

El jurado podrá declarar desierta la adjudicación de la beca si, a su juicio, los proyectos presentados no reúnen las condiciones y garantías necesarias para su realización. A estas becas podrán optar personas o grupos de trabajo, formados al efecto, siendo incompatible esta beca con otra beca o ayuda económica al mismo proyecto; pudiendo acceder a las mismas los ciudadanos comunitarios legalmente establecidos en España. El trabajo propuesto deberá realizarse dentro del periodo máximo de un año. La dotación de esta beca será de 750.000 pesetas; pagándose el 70 por ciento a su concesión y el 30 por ciento restante, a la aprobación del trabajo final.

El plazo de presentación de solicitudes y documentación correspondiente, finaliza el 30 de diciembre de 1997, pudiéndose enviar al apartado de Correos 467-06080 de Badajoz, o a la sede de CIOFF-España, calle de los Afligidos, 4-2º, 06002 Badajoz, donde facilitarán

mayor información a los interesados y resolverán cuantas consultas puedan realizarse sobre dicha convocatoria. Para contactos telefónicos, puede llamarse al núm. (924) 24 37 46.

INFORMÁTICA

LOS FONDOS DEL C.A.F EN INTERNET

Los libros, discos, videos, revistas y otros materiales sobre flamenco, pertenecientes a los fondos del Centro Andaluz de Flamenco (C.A.F.), con sede en Jerez y propiedad de la Junta de Andalucía, pueden ser consultados en Internet, desde el pasado 4 de noviembre.

Esta página en Internet, ha sido posible gracias a la colaboración de las Consejerías de Educación y de Cultura de dicha Junta y del Centro Informático Científico de Andalucía (CICA).

Los usuarios de Internet, pueden acceder a este sistema informático, a través de la dirección «<http://www.caf.cica.es>» que permite la entrada en la página del C.A.F., en la que se muestra la presentación de dicho Centro, con sus objetivos y una descripción de la sede; la biblioteca, a la que se puede acceder por autores, por temas y otros; la fonoteca, con entradas por cantaores, palos o discos; la hemeroteca; la videoteca, con varias entradas también, y las bases de datos.

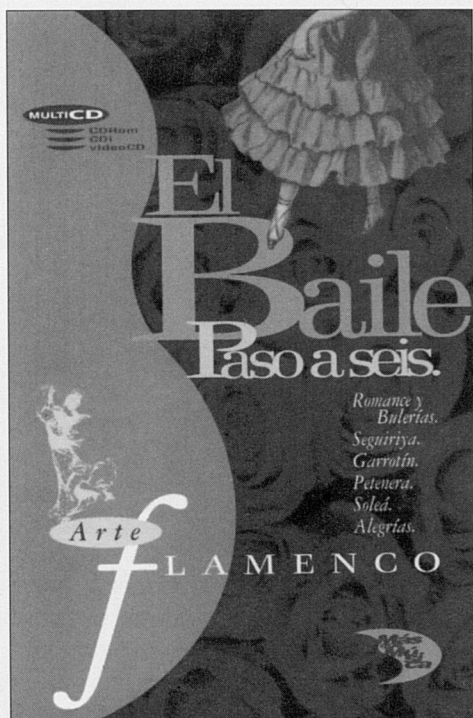
EL BAILE EN MULTI CD

Primer capítulo de la colección Arte Flamenco. Guía interactiva del baile flamenco, a través de su historia, intérpretes y muestras de seis de sus pasos más representativos. Una obra que ex-



presa la más pura manifestación del baile de Andalucía.

Este CD incluye una completa información documental sobre los orígenes de los bailes, sus precursores, su evolución y el entorno en que se desarrollan hoy. Realizada con la aportación documental del flamencólogo y crítico de flamenco, Manuel Martín Martín. Contiene también seis unidades audiovisuales, con seis espectaculares interpretaciones de cada uno de los bailes. Bajo la dirección artística y audiovisual de Pilar Tavora.



Este multimed -CD Rom, CDi y videoCD- contiene romances y bulerías, interpretados por Diego el de Margara; seguiriya, por Juan Andrés Maya; garrotín, por Yolanda Lorenzo; petenera, por Milagros Mengíbar; soleá, por Angelita Vargas y alegrías, por Rosa Martín.

Compatible PAL, NTSC, SECAM. Este disco no puede ser reproducido en lector de CDAudio. Una producción LAB CDi, S. A. y ARTimagen Producciones S. L. Editado por LAB CDi, S. A., c/ Bernardino Obregón, 26. 28012 Madrid. España. Programa VCD, con licencia Omnimedia.

LIBROS

SEGUNDO TOMO DE «LA OTRA HISTORIA DEL FLAMENCO», DE JOSÉ ROMERO JIMÉNEZ.

El maestro compositor y gran pianista flamenco, José Romero, culmina en este segundo tomo -ver nuestra nota en estas mismas págs. del núm. 4 de «R. de F.»- su importantísima obra «La otra historia del flamenco (La tradición semítico musical andaluza)» de tanta trascendencia para los estudios musicológicos del flamenco. Un trabajo de muchos años, concienzudamente realizado por el autor, con la autoridad que le da su profundo conocimiento del flamenco y de la música andaluza, que ha sido muy bien editado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

José Romero Jiménez (Osuna, Sevilla, 1936) dedica este segundo y último tomo de su obra a ilustraciones musicales (vocal e instrumental) del flamenco y correspondencia con la estética musical oriental. Semitismo musical preponderante: El Magreb (Marruecos, Argelia, Túnez, etc...), Oriente Medio (Irak, Siria, etc.), Irán; Pakistán (región del Sind) y Sureste Central fronterizo de la India, mutuamente influenciados. Cadenas finales y análisis comparativos.

El trabajo, pleno de sabiduría musical extraordinario y exhaustivo, por demás, se completa con un pequeño dic-



cionario musical y un índice onomástico. Los dos tomos de «La otra historia del flamenco» pueden solicitarse al Centro Andaluz de Flamenco, en Jerez de la Frontera, Plaza San Juan, núm. 1 (Palacio Pematín).

**«EL FLAMENCO EN LOS
ESCRITORES DE LA
RESTAURACIÓN (1876-1890)», DE
EUGENIO COBO.**

Avalado con el prestigioso premio de ensayo «González Ciment», 1996, nos llega este magnífico estudio de Eugenio Cobo (Mérida, 1951), sobre el interesante tema «El flamenco en los escritores de la Restauración (1876-1890)». Escritor, crítico literario y poeta, este es el cuarto libro de Eugenio Cobo, sobre flamenco. Los tres anteriores, fueron las biografías de Gabriel Macandé, el Bizco Amate y el Niño de Marchena.



El libro se abre con un prólogo del crítico de flamenco, Agustín Gómez y, tras una introducción explicativa del texto, Eugenio Cobo nos traslada al siglo XIX y, más concretamente, a un periodo de solo quince años, los que median entre 1876 y 1890, «con objeto -nos dice el autor- de que todos los textos estén enmarcados en una misma realidad social. Años claves para la historia política de España... Y como el flamenco, igual que cualquier otro terreno, no es un campo aislado, sino una pieza del conjunto social, el debate sobre el flamenco al que asistimos en estas páginas es, asimismo, un debate sobre la sociedad española de la Restauración».

¿Para qué decir más de este breve, aunque apasionante libro?. Sólo afirmar que se trata de un trabajo esclarecedor y muy necesario, para la moderna flamencología, que la enriquece brillantemente, y que nadie mejor que Eugenio Cobo, un especialista de la literatura de dicha época, para estudiar el flamenco que conocieron y vivieron -describiéndolo, a su vez- autores de finales del XIX, como Rosario de Acuña, Romualdo Álvarez Espino, Manuel Cubas, Fernanflor, Fernández y González, Lorenzo Leal, Miguel Moya, José Navarrete, Núñez de Arce, Eduardo del Palacio, Ramsault, Enrique Sepúlveda y Vélez de Aragón.

**«CUIDEMOS ESTE SON», POESÍA
FLAMENCA DE JOSÉ LUIS
TEJADA.**

En cuidada edición de su viuda, Maruja Romero, la Editorial Renacimiento, de Sevilla, acaba de poner en la calle este precioso libro, en el que se recoge toda la poesía flamenca, principalmente coplas y más coplas, del gran poeta José Luis Tejada de El Puerto de



Santa María, nacido en 1927 y fallecido, en Cádiz, en 1988; doctor en Filología y profesor que fuera, de Literatura Española, en las universidades de Sevilla, Nantes y Cádiz.

Un libro que viene a coronar el resto de la obra, magnificada por todos conceptos, de este ilustre poeta de la generación del grupo «Platero», de Cádiz, al que estuvo estrechamente vinculado; así como a la Cátedra de Flamencología, de la que era miembro numerario y con la que colaboró en distintas ocasiones, especialmente hablando de la relación del flamenco con su propia poesía, y de ésta con el cante.

El libro incluye letras del poeta, para ser cantadas por tonás, soleares, polos, cañas, y tientos; y por seguriyas, por tangos, livianas, bulerías, cantiñas, alegrías... Pero, lo mejor de todo, el latido y la gran sensibilidad del poeta portuense, donde se pone de manifiesto es en el poema que da nombre al libro, «Cuidemos este son», en el que se exaltan todos los cantes, y que comienza diciendo enteleridamente; «Si escribir es llorar, ¿qué no es el cante / en este sur del sur tanto y tan puro? / Llanto preciosamente vertido contra el muro / de una agria realidad densa y flagrante». En fin, un libro indispensable para poder conocer, en su totalidad, la obra de uno de los más grandes poetas andaluces de la segunda mitad de este siglo, que fuera presentado en El Puerto de sus amores, el pasado noviembre, por el flamencólogo y cantaor Alfredo Arrebola.

POETAS Y PROFESORES DE UNIVERSIDAD RECORDARÁN LA OBRA DE JOSÉ LUIS TEJADA

Críticos y profesores de distintas universidades se darán cita en El Puer-

to de Santa María (Cádiz), durante los días 14 al 16 de enero para estudiar la obra del desaparecido poeta José Luis Tejada (1927-1988). Se trata del primer simposio sobre la obra de este escritor de El Puerto, que fue presentado por Ana Sofía Pérez-Bustamante, coordinadora del congreso y profesora de literatura española en la Facultad de Filosofía y Letras de Cádiz.

Pérez-Bustamante afirmó que el simposio es organizado «con doble cariño, por el poeta y el profesor y amigo», ya que Tejada además de escritor fue profesor de literatura en la UCA. En el simposio, adelantó la coordinadora, participarán algunos de los profesores más destacados y protagonistas de la poesía de medio siglo, quienes estudiarán distintas áreas temáticas de la obra de Tejada. De esta forma, abrirá las jornadas Luis Jiménez Martos, director de la colección «Adonais», donde Tejada publicó su primer libro, mientras que clausurará el congreso el poeta Leopoldo de Luis, antólogo y estudioso de la poesía de los 50.

Las jornadas contarán con la presencia de profesores como Ángel Raimundo Fernández, de la Universidad de Navarra, quien estudiará «*La religiosidad en la obra de José Luis Tejada*»; Emilio Miró, de la Complutense, especialista y crítico de la revista de posguerra «Insula», que abordará «*La poesía amorosa de José Luis Tejada*». Por su parte Greogorio Torres Nebrera, de la Universidad de Extremadura, estudiará facetas complementarias en la obra del autor portuense, tales como sus estudios sobre Alberti y ediciones críticas a otros poetas como Pemán, todo ello en su ponencia «*La obra crítica de José Luis Tejada*».

Como ponentes estarán en el simposio Pilar Paz Pasamar, Aquilino Duque, vinculado al grupo «Platero», Abel

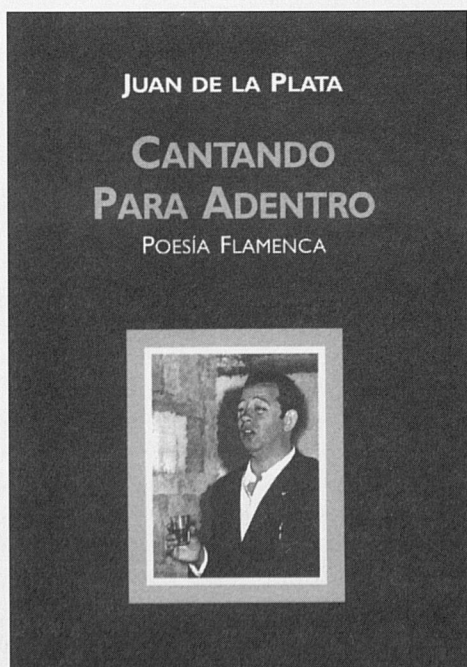


Feu, que prepara una antología de versos no flamencos de Tejada. Se han confirmado ya 12 comunicaciones para amenizar aún más el congreso.

El objetivo de estas jornadas dedicadas a Tejada es volver a estudiar una obra desde sus orígenes, rescatando lo que se publicó en artículos y distintos libros.

«CANTANDO PARA ADENTRO», DE JUAN DE LA PLATA.

Coincidiendo casi, en el tiempo, se presenta en Jerez, editado por la Caja San Fernando de Sevilla/Jerez, otro libro de poesía flamenca, revelador y deslumbrante de contenido, titulado «Cantando para adentro», cuyo autor es Juan de la Plata, poeta, escritor, periodista y flamencólogo, director de la Cátedra y de esta publicación semestral, hombre de mil inquietudes intelectuales, cuyo trabajo poético, casi inédito en su mayoría, ha sido muy bien acogido por la crítica especializada.



«Cantando para adentro» es mucho más que pura poesía flamenca, porque nos descubre a un poeta comprometido y preocupado con la realidad histórica del cante. Su extraordinaria «Memoria jonda» lo confirma; así como la «Memoranda» en castellano antiguo que abre el libro, narrando la proeza de los hombres que parieron el cante, sacándolo de la marginación a fuerza de grandes dolores. «Así nació -nos dice el poeta-, entre levas, encarcelamientos, lágrimas é miedos / una música impar, un cante de queja é grito, un arte de rebeldía / que ennoblece a una raza, a un pueblo hecho a las injusticias / y a las prepotencias de los invasores que osadamente quisieron silenciar, / sin jamás conseguirlo, la vieja letanía que llevaban en la sangre, / tan amargamente amasada con el propio llanto, / tantas veces derramado en holocausto interminables».

El latido de este libro es tan fuerte como el del propio corazón de su autor, Juan de la Plata, quién se define en el poema que da título a su obra, con versos tan sinceros y sentidos como éstos: «Cantando para adentro, / es más libre mi cante y mi destino cierto. / Cantando para adentro, / siempre para adentro, / quiero ser, cada día, mas jondo y verdadero».

El libro se divide en cuatro partes: Antología, Homenaje, Memoria Jonda y Cantares; con ilustraciones del dibujante jerezano y conocido cartelista flamenco, Pedro Carabante. Diseño, portada y fotocomposición: Jota y Jota. La magnífica impresión es obra de los exquisitos profesionales de los talleres de la sociedad anónima laboral de minusválidos, «Al-Andalus», de Jerez de la Frontera, que han cuidado al máximo la edición de estos poemas flamencos, tan bien cantados «para adentro» por su autor.



**«RETRATAURA», UN LIBRO DE
FOTOGRAFÍAS, DE JAVIER CANO
Y MERCEDES MARTÍN LUENGO.**

Publicado por Celeste Ediciones, de Madrid, aparece este magnífico libro de fotografías flamencas, con viejos y nuevos rostros de este fin de siglo, del que son autores al alimón el fotógrafo Javier Cano y la escritora Mercedes Martín Luengo, que ha sido quien ha puesto los textos a estos curiosos retratos, 97 en total; entre los que figuran artistas como Morente, Morao, El Capullo, Agujeta y otros; unos más conocidos del gran público y, otros, menos. Todos ellos configuran, para los autores de este libro, la «retratura» de la cara del flamenco, en las postrimerías del siglo XX. Por lo tanto, un válido documento gráfico, muy oportuno por demás.

DISCOS

**LA NIÑA DE LOS PEINES
«VOZ DE ESTAÑO FUNDIDO»**

Recopilación de catorce cantes de primitivas grabaciones de Pastora Pavón «La Niña de los Peines», realizadas en los años 1910 y 1912, con la guitarra de Ramón Montoya -una de ellas, saeta, con banda de música- y otros diez cantes, impresionados entre los años 1933, 1948 y 1950. Una de las últimas producciones del llorado Pedro Vaquero, recientemente desaparecido, para el sello Sonifolk, con una foto en carátula del archivo Blas Vega.

Este compacto contiene, además de la saeta, seguriyas, bulerías, fandangos, soleares, alegrías, bamberas, farrucas, peteneras... Todo lo mejor y más emblemático del reper-

torio de Pastora, que es una delicia volver a escuchar, recopilado bajo el enunciado de «Voz de estaño fundido», la certera frase con la que la describió García Lorca.

Disco de oportuna aparición, ya que la Junta de Andalucía declaró recientemente la voz y el cante de la Niña de los Peines «bien de interés cultural, patrimonio documental, a favor de los registros sonoros» de la legendaria cantaora. Un interesante folleto con textos de José Blas Vega y Antonio Massísimo, acompañan este CD de Sonifolk, aparecido en 1997.

**DON ANTONIO CHACÓN, LA
CUMBRE DE UN MAESTRO**

Después del «Álbum de oro», editado por el C.A.F, recibimos ente otro CD del cante de don Antonio Chacón, registrado entre 1913 y 1927, con la guitarra del gran Ramón Montoya, lanzado como «la cumbre de un maestro» por el sello fonográfico de Sonifolk, en el que se recuperan otros veinticuatro temas, no publicados hasta ahora en soportes modernos, con un sonido que gracias a las modernas técnicas, ha permitido poder apreciar una voz prácticamente inédita, que hace posible una más justa valoración del legado histórico de este cantaor, considerado como «uno de los más influyentes enlaces, entre los grandes cantaores del siglo XIX, de quienes llegó a recoger el testigo directamente, y el mejor cante actual, basado en gran medida en su magisterio», según Pedro Vaquero, en el folleto que acompaña a este compacto, en el que se incluyen las letras que pueden escucharse y, con cuyas grabaciones, jamás quedó contento -según otro texto que se añade, original de Antonio Massísimo- el célebre cantaor jerezano.



TERREMOTO: «COSA NATURAL»

La firma fonográfica Auvidis completa con este título, su magnífica colección discográfica «Flamenco vivo», tan justamente premiada recientemente por la Cátedra de Flamencología, con su Premio Nacional a la mejor labor discográfica sobre flamenco de los últimos años.

Terremoto, hijo de aquél otro genio de igual nombre, canta aquí por mala-gueñas, tientos, bulerías por soleá, bulerías, tarantos, seguriyas, tangos, nuevas bulerías y fandangos, con la magistral guitarra de su acompañante Moraito, resultando un disco muy grato de escuchar; sobre todo por el enorme parecido de la voz de este intérprete, que tanto nos recuerda a su desaparecido padre.

«AZULEJO» PARA LA GUITARRA DE JUAN CARLOS ROMERO

Con el título «Azulejo», fue presentado en el Centro Andaluz de Flamenco, en Jerez, por el director del mismo, Calixto Sánchez, este disco compacto del guitarrista onubense, Juan Carlos Romero, en el que se incluyen toques originales, por rumba, soleá por bulería, una fantasía, minera, tanguillo, fandangos de Huelva, bulería y soleá, acompañados a veces con cantes interpretados por Enrique Morente, Carmen Linares, Diego Carrasco y Enrique el Extremeño.

El disco lleva unas palabras elogiosas para su intérprete, firmadas por Manolo Sanlúcar, y ha sido editado por CPS (Centro de producción sevillano), acompañando también a la guitarra otros instrumentos de cuerda, además de trombón, saxo y trompeta, palmas y baile.

«NOCHEBUENA FLAMENCA EN COMPÁS DE ORIGEN « DE GITANOS DE JEREZ

Grabado en directo, bajo la dirección artística y musical del guitarrista Manuel Morao, y editado por Quadrofonía S. L., aparece en estas fechas el CD titulado «Nochebuena flamenca, en compás de origen», interpretado por Gitanos de Jerez, con los solistas Estefanía Aranda, Macarena de Jerez, Maribel Vargas, Carmen la Cantarota, José Vargas «El Mono» y Alfonso Carpio «El Mijita», con la guitarra flamenca de Antonio Higuero.

Una hermosa colección de doce villancicos tradicionales, comentados por el crítico José María Velázquez-Gaztelu, en el libreto que se une al compacto, uno de cuyos temas tiene los derechos donados a UNICEF. El disco se grabó en directo, durante la actuación de la compañía Gitanos de Jerez, en el Teatro Central de Sevilla, el 28 de diciembre del pasado año 1996, realizándose las mezclas en los estudios Quadrofonía de Sevilla, en julio de 1997.

Han colaborado en la edición de este disco, el Centro Andaluz de Flamenco y la Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz.

FESTIVALES FLAMENCOS

2º FESTIVAL DE JEREZ DEL 18 AL 30 DE ABRIL DE 1998

La Fundación Teatro Villamarta ha dado a conocer el programa de cursos del área formativa del 2º Festival de Jerez, a celebrar entre los días 18 y 30 de abril de 1998, con la colaboración del Ayuntamiento jerezano y el Centro Andaluz de Flamenco.



Como pórtico a la Feria del Caballo, el Festival de Jerez ofrece una amplia y cualificada muestra de su manifestación artística más genuina y significativa: el flamenco.

Más en concreto: es el baile el hilo argumental del Festival. Con esta definición temática -baile flamenco y danza española- el Festival de Jerez se convierte en referencia única, entre los eventos de este tipo que tienen lugar en España.

A grandes trazos, el diseño del Festival de Jerez para 1998, es el que sigue:

DIFUSIÓN: Programa oficial compuesto por diez espectáculos, entre los que se incluyen las actuaciones de las compañías de baile de Antonio Gades, Antonio Canales, Carmen Cortés, Antonio El Pipa, Víctor Ullate o Manuel Morao; así como de artistas flamencos de la talla de Manolo Sanlúcar, Enrique Morente y Carmen Linares.



Programa paralelo; para espectáculos de pequeño/mediano formato. Tiene lugar en otros espacios alternativos, peñas flamencas, etc.

FORMACIÓN: Oferta un programa de cursos -niveles alto y medio- de baile flamenco y danza. Asimismo, incluye un ciclo de cuatro conferencias, bajo epígrafe de «Lorca, La Argentinita y el baile flamenco», dado por prestigiosos artistas y estudiosos del baile; publicaciones, etc.

APOYO A LA CREACIÓN: Además de la apuesta por la producción propia y la coproducción, la aportación fundamental del Festival será su Certamen Coreográfico.

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS: En este programa, se establecen las naturales y lógicas conexiones y relaciones de la danza flamenca y española con otras creaciones artísticas: plásticas, fotográficas, encuentros de artistas, etc.

PROFESORES: Matilde Coral. Técnica y estilo de la bata de cola. Nivel medio. 18 al 23 de abril. Duración, 20 horas. Horario de mañana. Plazas: 25. Coste inscripción: 30.000 Pts.

Manolo Marín. El baile por rondeñas y apuntes por tangos y bulerías. Nivel medio y alto. 18 al 20 abril. 20 horas. Horario de tarde. Plazas: 25. Igual coste de inscripción.

Mario Maya / José Antonio / Ramón Oller. El flamenco, territorio de encuentro para la danza. Nivel medio y alto. 19 al 27 abril. 30 horas. Horario de mañana. Plazas: 25. Inscripción: 40.000 Pts.

Merche Esmeralda. Técnica y estilo del baile flamenco estilizado. Nivel medio y alto. 20 al 24 abril. 20 horas. Horario de mañana. Plazas: 25. Inscripción: 30.000 Pts.

Antonio Canales. Técnica del baile flamenco: el zapateado. Nivel medio y alto.



24 al 30 abril. 20 horas. Horario de tarde. Plazas: 25. Inscripción: 30.000 Pts.

Matilde Coral. Técnica y estilo de la bata de cola (II). Nivel alto. 25 al 30 abril. 20 horas. Horario de mañana. Plazas: 25. Inscripción: 30.000 Pts.

Carmen Cortés. Danza flamenca y coreografía teatral. Nivel medio y alto. 25 al 30 abril. 20 horas. Horario de mañana. Plazas: 25. Inscripción: 30.000 Pts.

Angelita Gómez. Las bulerías de Jerez. Nivel medio y alto. 25 al 30 abril. 20 horas. Horario de tarde. Plazas: 25 Inscripción: 30.000 Pts.

NORMAS GENERALES DE PARTICIPACIÓN (Extracto): Los costes de inscripción en los cursos, incluyen la asistencia gratuita a los espectáculos y demás actividades programadas en el Festival, durante el periodo de realización del curso correspondiente.

La organización expedirá un diploma de participación, en el que constará el número de horas realizadas.

El Centro Andaluz de Flamenco, entidad colaboradora del Festival, pone a disposición de los participantes sus instalaciones y servicios videográficos, bibliográficos y de registros sonoros en general.

El Festival puede facilitar información sobre las modalidades de alojamiento disponibles en Jerez.

La inscripción en los cursos se hará por riguroso orden de admisión de solicitudes.

El plazo de admisión finalizará cinco días antes del inicio del curso correspondiente.

Para más información e inscripciones, las personas interesadas pueden dirigirse a: Fundación Teatro Villamarta. Festival de Jerez. Plaza Romero Martínez s/n. 11402 Jerez (España). Tfno. (956) 32 93 13. Fax: (956) 32 95 11.

DISPOSICIONES OFICIALES SOBRE FLAMENCO

LOS DISCOS DE LA NIÑA DE LOS PEINES, DECLARADOS «BIEN DE INTERÉS CULTURAL»

«Resolución, de 9 de junio de 1997, de la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía por la que se ha acordado tener por incoado expediente de declaración como bien de interés cultural, patrimonio documental, a favor de los registros sonoros de la Niña de los Peines.

La importancia y trascendencia de la Niña de los Peines en la historia del flamenco, y, por tanto, su significación para Andalucía como elemento identitario de primer orden, es indiscutible. La protección de los soportes materiales en que se recoge su voz se hace necesaria en cuanto se encuentran, en muchos casos, en manos de particulares que los están vendiendo fuera del territorio nacional con la consiguiente pérdida de este patrimonio de vital importancia documental.

De la producción discográfica de la mencionada autora queda un importante fondo documental en la Biblioteca Nacional, en el Centro de Documentación Musical de Andalucía y en el Centro Andaluz de Flamenco. Sin embargo ninguno de estos Centros posee la colección completa de dicha discografía. Por tal motivo esta Dirección General, independientemente de otras actuaciones encaminadas a la puesta en valor de tal figura del cante, pretende, con la declaración como Bien de Interés Cultural de los discos de pizarra que recogen su voz, por una parte, conseguir la protección de los que se encuentran en



manos de particulares, conocidos o desconocidos, sobre los que la Administración, Estatal o Autonómica, pueda ejercer los derechos de tanteo o retracto o prohibir su salida ilícita del territorio español, y, por otra, expresar, el reconocimiento oficial del sentir popular en una de las facetas culturales más olvidadas por la administración tutelar del Patrimonio Histórico.

Por todo lo cual a la vista de la propuesta formulada por el Servicio de Protección del Patrimonio Histórico, y de conformidad con lo establecido en el artículo 9º 1 y 2 de la Ley 16/1985, de Patrimonio Histórico Español y del artículo 11.1 del Real Decreto 11/1986, de 10 de Enero de Desarrollo parcial de la citada Ley (nueva redacción dada tras la promulgación R.D. 64/1994, de 21 de enero) y previo informe de los Servicios Técnicos,

ESTA DIRECCIÓN GENERAL, HA RESUELTO:

1º.- Tener por incoado expediente, con los efectos previstos en la Ley y Real Decreto indicados, para la declaración, como Bien de Interés Cultural, a favor de los registros sonoros de la Niña de los Peines, cuya relación figura en el anexo de la presente disposición.

2º.- Proceder de acuerdo con el art. 12 del Real Decreto, antes referenciado, a la anotación preventiva en el Registro General de Bienes de Interés Cultural.

3º.- Hacer saber a los propietarios, titulares de derechos reales o poseedores de tales bienes, que tienen el deber de conservarlos, mantenerlos y custodiarlos de manera que se garantice la salvaguarda de sus valores. Asimismo, deberán permitir su inspección por parte de los Organismos competentes.

4º.- Continuar con la tramitación del expediente de acuerdo con las disposiciones en vigor.